إنتاج الدلالة الأدبية

دكتور صلاح فضل

مؤسسة مختار للنشر والتوزيع القاهرة



إنتاج الدلالة الأدبيّة

إنتاج الدلالة الأدبيّة

دكتور صلاح فضل

الطبعة الأولى

مؤسسة

مختار

للنشر والتوزيع

القاهرة

تقـــديم

يقول « نورثروب فراى » وهو احد اقطاب النقد الحديث فى عالم اليوم ، ان للنقد دائما مظهرين : احدهما يتجه نحو بنية الادب ، والاخر نحو الظواهر الثقافية التى تمثل السياق الاجتماعى للادب ، وكلاهما يؤمن توازن الاخر وهذه الفصول التى اجمعها للقارىء تتوزع بتعادل على كلا الاتجاهين ، وترتكز اساسا على مفهوم محدد للدلالة الادبية ؛ باعتبارها لاتقتصر على معنى كل عنصر من العناصر التى تدخل فى تكوين العمل الادبى ، ولاعلى شبكة العلاقات المتبادلة بينها ، بل لابد ان تشمل طريقة ادائها لوظائفها وكيفية انتظامها فى هذا النسق لتحقق فاعلية جمالية خاصة .

على ان انتاج هذه الدلالة مشروع مفتوح لايكتمل مرة واحدة فالقراءة المتفردة المتجددة هى الطرف المعجز له ، وهى لاتقضى عليه ، بل تولد به وتنمو معه . واذا كان الادب فى جوهره كشفا للانسان والعالم ، فان دلالته كامنة فى طرائقه

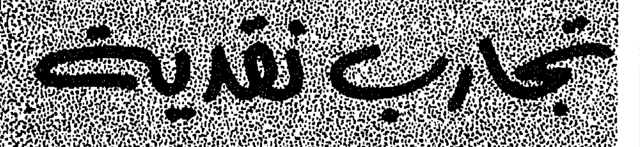
التعبيرية ، واداواته الفنية ، وانتاجها يتمثل عند اكتشافها وممارستها ، ولايتم ذلك الا بتداخل نصي بين طرفين ؛ احدهما النصر المقروء بكل ماحبل به من نصوص ، والآخر هو نص القراءة نفسه عندما يندرج فى السياق الكلى الشامل ويصبح جزءا من السلالة .

والخاصية البارزة لهذه القراءة سواء كانت مجموعة من التجارب النقدية التى تتجه مباشرة لبنية الادب وتلتحم بنماذجه المختلفة ، او جملة من التجارب البحثية التى تطوف حول بعض ظواهره الثقافية والاجتماعية ، انها تعتمد على مفهوم متبلور للتجربة ؛ إذ لاتسعى الى تطبيق حرفى لاى منهج مهما كان إغراؤه ، ولاتهدف الى اثبات فرض مسبق مهما كانت فتنته انها ليست تجربة ذهنية رياضية تخضع لمقولات بديهية ولااستجابة مكرهة لايديولوجية ضاغطة ؛ مما يجعلها تضطر الى قسر الحقائق ، وابتسار المقدمات وتلبيس النتائج بل هى دى الدرجة الاولى تجربة تماس تستولد من العمل الادبى نتاجه ، وتكتشف أبنتيه ، ومن ثم فهى لاتكرر مطلقا نفس النمط ، ولاتعيد الاجراء ، حتى لاتنسخ من كل نص نماذج متشابهة ، بل تحترم خصوصيته ، وتحاول التعرف على سر تفرده بروح المغامرة المحسوبة ، والوصال العاشق ، على اختلاف طبيعة التجربتين ، النقدية المتعدية التى ينصب فعلها على النص المقروء ، والبحثية اللازمة التى تجعل النصوص الاخرى فاعلها الاساسى .

وثمة خاصية ثانية لهذه التجارب ، نجمت عن تباعدها الزمانى فقد كتبت متفرقة على حقبتين ، اختلفت خلالها الملابسات ، مما جعلها لاتصدر عن نفس المنظور ، وان كانت بطبيعة الحال عن نفس الناظر ، وربما اضفى عليها ذلك لونا من تعداد المذاق ، وتباين الملمس ، بيد ان هناك وحدة حقيقية فى ايقاعها العميق ؛ اذ تدين فكل خطواتها بالموضوعية الصارمة لاتخضع للهوى ، ولاتفرط فى جنب المسئولية كما انها تلتزم بمعطيات الحداثة وتؤمن بنتائجها ، وتسعى لتأصيلها وتجد لذة كبرى فى عنائها ، احتراما للكلمة الفاعلة الخلاقة ، وحبا للابداع واسهاما متواضعا فى تشكيل وجه المستقبل .

دكتور صلاح فضل
دار اندلية ، المعادى الجديدة
القاهرة ١٩٨٧

القسم الأول



الأقنعة والمأثورات في مسرحية

بعد أن يموت الملك

ورد فى مأثورات القدماء أن السماء قد انزلت الحكمة على ثلاثة أعضاء من بنى البشر، على أيدى الصينيين وعقول اليونان والسنة العرب . وقد فطن العرب بهذا إلى أن البلاغة والشعر ومهارة اللسان هى جماع قدراتهم الفنية وذوب عطائهم الحضارى بين الشعوب . ومن هنا بلغت أهمية الكلمة الشاعرة لديهم درجة العبادة ، ووضعوا فى الشعر الغنائى كل امكاناتهم المبدعة فى الرسم والنحت والموسيقى . فاستقطب قدراتهم والهاهم عن كل مكرمة أخرى فى الفن . ونبتت بينهم الحكايات والاقاصيص ولكنها ظلت دائما دون مرتبة الشعر ، فلم ينعقد بينهما هذا الزواج السعيد الذى شهد مولد الأدب الكبرى ، بقى شعرنا رجلا شامخا يستعلى على الاقتران بأنثى الحكاية ويترفع عن الابتذال فى فراشها فحكم على نفسه بالعقم وعلى تاريخنا الأدبى بالحرمان من الأبناء النجباء الذين اسعدوا غيرنا بالملحمة والمسرحية والقصة الشعرية .

من هنا فإن نبوغ شاعر مسرحى بيننا اليوم يعد عرسا حقيقيا

من أعراس الثقافة العربية ، وزفاف الكلمة الشاعرة إلى الحدث الدرامى هو بداية لليالى الخصب فى حياتنا الأدبية ، وهى ليال معدودة منذ أن أهدانا شوقى أولى السهرات المسرحية الشاعرة . وقد جهد صلاح عبد الصبور منذ أن افتتح مسرحيته الأولى « مأساة الحلاج » للدفاع عن مشروعية الشعر فى المسرحية وهو جهاد كان ينبغى أن يتوفر عليه نقادنا المتخصصون بكتابة الدراسات ودعوة كبار الشعراء لدنيا ـ أو فحولهم على حسب المصطلح القديم ، إلى اثبات وجودهم فى المسرح ، أما مشروعية الشعر فيه فيكفى للتيقن منها أن نتذكر أن المسرح ولد فى حضن الشعر وشهد عصوره الذهبية عند كل الشعوب فى اروقته ، ولابد أن تكون ولادته طبيعية عندنا ، وان عمالقة المسرح ـ حتى فى العصر الحديث ـ هم شعراء أولا وأخيرا أروع أعمال « ابسن » انما هى « بيرجنت » وأهم أعمال « بريخت » مضمخة بعطر الشعر ، ولغة المسرح الطليعى كلها شعر منثور . على أن الشعر ليس هو النظم والصياغة ، فأرهف المواقف الدرامية احفلها بروح الشعر واعمق الشخصيات المسرحية أكثرها تكثيفا للحظات الصفاء ، وكلما نجح العمل المسرحى فى استخدام الاضاءة وتوظيف التكوين التشكيلى للمسرح وموسيقة الحركة عليه كلما تجسمت فيه قيم شعرية أصيلة .

على أنه بقدر تعطشنا لتجارب المسرح الشعرى وفرحنا بها

ينبغى أن نوليها أعظم الاهتمام ، لا بالتصفيق والثناء وإنما بالدراسة المعناة والتأمل الدقيق ، فالمسرح هو مستقبل الشعر العربى ولابد أن يكون أغلى علينا من أن نسلمه لضحالة الوعى أو لا مبالاة التقدير .

قال « بريخت » ذات مرة : « لو استطعت أن أمتلك مسرحا لتعاقدت مع مهرجين يخرجان فى الاستراحة ويتبادلان الرأى حول مدلول العمل ويقيسان رد الفعل عند الجمهور ويبدو أن صلاح عبد الصبور فى مسرحية « بعد أن يموت الملك » قد أخذ بنصيحة « بريخت » فتعاقد مع ثلاث فتيات ليقدمن المسرحية ويعلقن عليها ، وهى حيلة فنية ذكية أشتهر عن « بريخت » أنه كان يستخدمها لتحقيق مبدأ التباعد فى مسرحه الملحمى الذى كان يعارض به مبدأ الأندماج والتطهير عند أرسطو لأن « المهمة الأساسية للمسرح فى رأيه - هى شرح قصة تعليمية وتوصيل مدلولها من خلال تأثيرات التباعد المناسبة » وقد حقق ذلك فى كثير من أعماله المسرحية ، ويكفى أن نتذكر المشهد الأخير من مسرحية « القاعدة والاستثناء » الذى ينتهى بهذه الكلمات :

« لقد رأيتم وسمعتم
رأيتم حدثا عاديا
حدثا مما يجرى كل يوم
وبالرغم من ذلك فنحن نرجوكم

آن تكشفوا الغرائب خلف المعتاد
وتحت ما هو يومى توقعوا ما لاشرح له
عسى أن تثير قلقكم الأشياء المألوفة
فعند القاعدة اكتشفوا الضغوط
وفى كل مكان تكمن فيه الضغوط
اعثروا على العلاج »

ولكن عمل النساء الثلاث عند صلاح عبد الصبور ـ على ما فيه من روح « بريخت » ـ واضح لا يؤدى إلى التباعد . وانما على العكس من ذلك يحاول اضفاء صبغة طليعية تجريبية على المسرحية من ناحية وشدها للواقع الملموس للتخفيف من حدة التجريد من ناحية أخرى ذلك لأن شخصيات المسرحية توشك أن تكون شخصيات مقنعة تلعب أدوارا رمزية وتجريدية مرسومة ، فهى نماذج لا أسماء لها ، تتحرك كأنها نصب خشبية ، وتقوم بأدوار نمطية حتى أنه من الممكن أن تحمل رقعا على ظهرها بوظائفها مثل لاعبى الكرة أو لاعبى السيرك ـ حسب ارشادات المؤلف نفسه . هذا الطابع التجريدى للشخصيات يذكرنا بما قاله عبد الصبور ذات مرة من أن « قصيدة القناع ربما كانت هى مدخلى إلى عالم الدراما الشعرية » وهو الطابع الذى تأتى تعليقات النساء الثلاث لاذابته بحرارة الارتباط المباشر بالمشاد والشروح والتعليقات

التعليمية التى تهدف إلى التقارب ، لا إلى التباعد .

فإذا أخذنا حديثهن على أنه جزء عضوى من العمل المسرحى ، وليس شاربا لصيقا به ، وأن نثريته ليست إلا تعبيرا عن ابتذال الحياة اليومية وتمهيدا محسوبا على عتبات الشعر فإن بعض القضايا التى يطرحها الشاعر على لسانهن ليست الا استعراضا ثقافيا فجا وخادعا فى نفس الوقت ، فالحديث عن العواطف التى تثيرها المسرحية ـ طبقا لارسطو ـ وهما عاطفتا الرحمة والخوف ، وعن العاطفة التى تهدف هذه المسرحية لاثارتها وهى التشفى حديث ساخر لكنه مضلل . لأن محور المسرحية ليس التلذذ بموت الملك ولا التشفى أو الانتقام منه ، وانما تقوم المسرحية على قضية أخرى جوهرية وقديمة عند صلاح عبد الصبور هى دور الكلمة فى الكفاح وفعالية الشعر والفن كأسلحة للثورة .

وهى قضية يتضح فيها استغراق الشاعر فى ذاته وطول محاسبته لنفسه وشدة اعتزازه بدوره لقد حمل صلاح عبد الصبور بهذا إلى المسرح جرثومة من أكبر جراثيم الشعر الغنائى ، هى الكلف الزائد بالنفس ومشاكلها واعتبارها محور الكون ، وقد كان طبيعيا ومقبولا منه أن تكون هذه القضية هى نقطة ارتكازه فى « مأساة الحلاج » التى دلف بها إلى دنيا المسرح ، أما أن تظل هى نخاع مسرحيته الأخيرة « بعد أن يموت الملك » فهذا يشير إلى أنه لا يتفوق على نفسه ـ كما كان

يود أن يقال عنه ـ وانما يجتر طعامه بعد أن ابتلعه .

* * *

ولنتابع بعض نماذجه المقنعة أو الملثمة لنرى مدى توفيقه فى تكوينها ورسم ابعاد مستوياتها الفكرية والحيوية وما تتسع له من تأويل .

وأول هذه النماذج هو الملك ، وهو حاكم مطلق ـ أيا كان اسمه ـ ، انوبيس الأول . . جورجياس التاسع . . ابن طولون الثالث . . عبد الرحمن الخامس . . الخ . فهو صورة مجردة للحاكم الطاغية الذى يهتف قائلا :

أنا الدولة . . أنا ما فيها . . أنا من فيها
أنا بيت العدل وبيت المال وبيت الحكمة
بل أنى المعبد والمستشفى والجبانة والمحبس
بل أنى أنتم ، ما أنتم إلا أعراض زائلة تبدو فى صور منبهمة
وأنا جوهرها الأقدس

وهو الذى يشرع القوانين ويتلاعب بها ، ويتخذ شعارات الدولة ويغيرها ، ويبدو لنا من بداية المسرحية وقد عب من الشهوات حتى بشم وسئم ، لكنه بدلا من أن يبحث عن شىء آخر يعطى لشخصيته بعدا رمزيا أو يكسبها دلالة خاصة يستزيد من دواعى العبث والملل . وقد نجح عبد الصبور ـ من

حلال هذا النموذج على تجريده الشديد ـ فى مسرحة سامه الذى طالما حدثنا عنه منذ سنين :ـ

■ دبيب فخذ امرأة على اليتى رجل .. سأم

لكنه لم يتجاوز فى تصويره لموقف الملك تلك المرحلة ، ربما لأن هذه ليست قضيته الأساسية ، فهو قد احضر الملك مسرحيا ليميته لا لا يطور شخصيته أو ليركب لها أجنحة رمزية محلقة ، وهو لذلك يظل نموذجا غير شخصى وغير حى ، لا يكتسب دلالة تاريخية مجردة وانما يقف باهتا شاحبا بين أبطال كل من المأساة والملهاة ، فلا هو نبيل يستثير عطفنا ورحمتنا ، ولا هو دنىء يستحق سخريتنا وضحكنا ، مما يجعلنا محايدين تجاهه ، لأنه لم يولد مسرحيا حتى يموت ، فهو لا يزيد عن كونه « قناعا » نراه فنمط شفاهنا فى انتظار ما يتلوه من أدوار .

وبمقدار ما نحس بخواء شخصية الملك نستشعر ريح المسرح العظيم فى شخصية أخرى ثانوية ، هى شخصية المنادى التى تنفرد بميزات عديدة ، فهى الشخصية الوحيدة التى تحمل اسما ، « بهلول » وهو اسم موفق ، وطريقة ندائه التى يتماوج فيها الصوت والصدى ، وتكرار المقطع الأخير :ـ

يامولاى .. لاى .. لاى
الخياط الملكى .. كى .. كى

تضفى عليه عنصرا « تراجيكوميديا » اصيلا ، إذ تمتزج فيه مأساة العجز البشرى بالمظهر اللاهى المضحك ، وترتفع درجة وعيه بنفسه إلى حد لا ترقى إليه شخصية ثانوية أخرى فى المسرحية ، فعندما يريد الملك فى نزوة طارئة أن يزوجه بمحظيته الفارهة وهو القزم الاحدب يرفض قائلا :

لا أملك ما ينفع للزوجة يامولاى
ما يعنى الزوجة حين يجن الليل
وتقترب الساق من الساق[٤] .. ويدعو الميل الميل

* * *

ثم نأتى إلى قناع الشاعر ، فنجده شاعرا معاصرا لا يمدح الملك وانما يغنى له لذائذه ويستثير فحولته ، يأكل ويشرب ويعب الخمر وينام حتى العصر كى ينظم للمحظيات من الشعر ما ينعش به جسد الملك الخائر . فهو فى هذه المرحلة مثال الفنان الذى باع روحه للسلطة ، إلا أنه مع ذلك أشد الموجودين فى الحاشية التصاقا بالواقع ، فهو الوحيد الذى ينكر عليهم محاولتهم لبعث الملك ويقول لهم :ـ

أخشى أنا نتعلق بالوهم
لم أبصر طيلة عمرى طيرا هجر الجسم
أو لعله ليس حدة احساس بالواقع بقدر ما هو فرح به

وحرص على أن لا يتغير ، فقد كان الملك غريمة فى حبه ، ومع أنه لا يشارك الآخرين لهفتهم على بعث الملك إلا أنه لا يزال ذاهلا فى دوامة الاستغراق من مشهد الاقنعة الجامد مع وعيه بنتنه وتفسخه ، وتمد له الملكة يدها كى يرتد إلى نفسه فيساوره الشك فى نفسه :ـ

انى أخشى أن أنزل فى كون يمضى فيه النور طليقا
لا يتكسر فوق الجدران الصماء
فلقد عشت زمانا بين مرايا القصر العمياء
لا أقدر أن أتنفس خارج هذى الاركان الجهمة

لأنه وان كان قد عشق الملكة قبل أن تقع فى الأسر ، فقد استكثر حينئذ حبها على نفسه وقصارى جهده الآن أن يعيدها إلى النهر ، لأنه لا يستطيع ـ وهو حديث عهد بالحرية ـ غير ذلك :ـ

طفلا لا أملك أن أعطيها
فأنا خاو مذ بعت الحرية بالخبز
لكنى أملك أن أنهضها فى بشر
وتعود إلى النهر لتلقى للشمس حبال الشعر
وأنا أنظرها عن قرب كالمفتون

أنه الموقف المميز للمرحلة الثانية للفنان فى المجتمع ،

لا يقدر على تولى السلطة ، لا يستطيع أن يشكل هو وجه المستقبل بعد أن ظل دهورا فى قمقم العجز والعبودية ، كل ما يمكنه حينئذ هو أن يبصر ما حوله ، أن يعى ذاته ويتغنى لحريته ويرقص وطنه على انغام الحب . ثم تأتى مرحلة ثالثة إذ ينتصر فى صراعه مع نفسه ومع الآخرين ، يبارز الجلاد ، يقاتله بالمزمار ، فيفقأ عينيه وينزع من يده السيف ويهتف للملكة :ـ

حبى . . ما أصدق حلمك بالطفل
وكأنك كنت ترين المستقبل
هل دار بخلدك يوما
أن يعطيك الطفل الشاعر ؟
فترد الملكة :
يعطينى طفلى من يعرف كيف يقاتل بالمزمار ويغنى بالسيف

وعن طريق الفعل يسترد الشاعر هويته ، ويغنى لمزماره الذى أصبح « فارسا » يجرح ويثور ويغير شكل الواقع ، فتحقق بهذا العبد الصبور أحلامه القديمة فى فنان فاعل ، ومغن يعرف كيف يستولد طفل المستقبل ، وتتحقق له ـ ربما لأول مرة فى مسرحه ـ شخصية درامية مسها وهج الصراع فتطهرت به ونضجت على ناره . وان كان هذا الصراع ـ وهو لب المسرح ـ لم تتسع رقعته فى العمل ولم تتوالى مشاهده المسنونة ولم تتكثف لحظاته بالقدر الضرورى ، وبدت ذروته فى

مشهد المبارزة أشبه بتحركات العرائس فى مسارح الأطفال ، لأن لعنة القناع قد اصابته بالهزال والشحوب . أما الملكة التى يهدى لها الشاعر مسرحيته ـ وهى عنده ما زالت اسيرة ـ فلعلها مصرة فى صراعها مع الأزواج المصابين بالعجز والعقم ، وهى شخصية ملحمية فى جوهرها وليست مسرحية ، وربما تراءت فيها خيالات « ازيس » الباحثة عن الخصب الوهى على العطاء .

* * *

كان صلاح عبد الصبور واعيا وشجاعا فى تأكيده على ضرورة الانتماء العالمى للفنان عندما قال :ـ

« إن الفنان يولد فى الفن ، ويعيش فيه ويتنفس من خلاله ، وكل فنان لا يحس بانتمائه إلى التراث العالمى ، ولا يحاول جاهدا أن يقف على احدى مرتفعاته فنان ضال . وكل فنان لا يعرف اباءه الفنيين إلى تاسع جد لا يستطيع أن يكون جزءا من التراث العالمى »(٥) .

وسنحاول أن نكشف الآن **بعض جدود صلاح عبد الصبور الفنيين فى هذه المسرحية** . ولعل أهمهم فى رأينا هم الذين مارسوا تأثيرهم عليه فى بداية احتكاكه بالمسرح لأن اليوت يقول ـ وهو جد آخر من جدوده الأقربين :ـ « أن أهمية التأثيرات الأولى ـ تلك التأثيرات التى تجعل الإنسان يدلف لأول مرة داخل ذاته ـ أنها على ما اعتقد تترك لدينا انطباعا

بالتعرف على مزاج مماثل لمزاجنا ، كما أنها تجعلنا من جانب آخر نكتشف طريقة للتعبير تصلح منطلقا لأن يهتدى كل منا إلى طريقته الخاصة »(٦) وقد كتب صلاح عبد الصبور منذ عشر سنوات تقريباً ترجمة شعرية لبعض الأغانى فى مسرحيات « لوركا » ، وعلى وجه التحديد لمسرحية « يرما » فاختمرت فى نفسه تجربة الطفل الوهمى التى عبر بها لوركا عن عذاب الالم العاقر طيلة هذه السنوات حتى خرجت من مسرحية « بعد أن يموت الملك » تحمل من روح لوركا وأشعاره ـ لا البذرة الأولى فحسب ـ ولكن بعض التفصيلات الجزئية كذلك .

ولننعش ذاكرتنا ببعض مشاهد « يرما » حتى نستحضر القرابة بين الموقفين . يقول لوركا :ـ

« تمسح يرما بيدها على بطنها . . وتنشد

من أن تأتى . . ياحبى ياطفلى ؟

من ذروة الصقيع الجاف

ماذا تحتاج ياحبى ياطفلى ؟

قماش دافىء لثيابك

تهتز الاغصان للشمس

وتقفز الينابيع حول النهر

(كما لو كانت تحدث طفلا)

فى الساحة ينبح الكلب

وعلى الشجر تغنى الريح

تخور الثيران لصاحبها
والقمر يجعد منى الشعر
ماذا تطلب ياطفلى من واديك البعيد ؟
الجبال البيضاء فى صدرك
فلتهتز الاغصان للشمس
ولتقفز الينابيع حول النهر
سأقول لك ياولدى .. أجل
مبتورة أنا ، كسيرة من أجلك
يوجعنى جدا هذا الخصر
حيث ستظفر بأول مهد
فمتى ستأتى أيها الطفل ؟ »[٧]

وهو إذ يختزن هذه الصور من لوركا ربما تسقط احداها فى شعره ـ على غير وعى منه بكل تأكيد ـ فتشى باصلها وتبوح بسرها ، مثلما نرى عندما تساءل « يرما » صديقتها « ماريا » عن شعورها بالطفل فتقول لها « ماريا » :ـ

« اسمعى .. يقولون أنه يدفعك برفق بكعبيه الدقيقتين[٨]

وتقول الملكة عند صلاح عبد الصبور للطفل الوهمى :ـ

ايه .. هل تدرى أنا نتحدث عنك
.. لا يعجبك حديثى
ولهذا تدفع فى جنبى هذا الكعب المتورد

ومع أن مشهد موسيقى الليل عند صلاح عبد الصبور من ارهف مشاهده وأكثرها عبقا بروح الشعر الحقيقى ، إلا أن

بذرته الأولى يمكن أن نجدها عند لوركا كذلك فى نفس هذه المسرحية ، فإحدى شخصيات « يرما » ـ العجوز رقم ١ ـ تقول :ـ

« كثيرا ما اطل على الباب عند السحر ، معتقدة اننى اسمع موسيقى الليل ، تنبعث من عود ، تروح وتغدو »[٩] .

وبالإضافة إلى هذا « الاستطعام » الادبى يستثير عبد الصبور فى هذه المسرحية كثيرا من الموروثات الشعبية المحببة ، فإذا حدثتنا الحكايات عن الصياد الذى يهدى للملك أغرب الأسماك ، أو عن الفلاح الذى يحمل إليه اسمن الدجاج ، فإن شاعرنا يسوق للملك خياطا يهدى له قطعة من المخمل الأبيض ، ويتفنن فى عرض قطعته بطريقة تجلو استاذية عبد الصبور المسرحية ، وروح الدعابة الغليظة لدى ملكته ، تلك الدعابة التى تختتم بطلب الخياط عندما يسأله الملك عما ينتظر :ـ

لطفلك يازينة هذا الكون
واجعل لطفك يامولاى
ذهبى اللون
فيرد الملك :
بل أجعله فضى اللون
ياجلاد
ضع سيفك فى كتفى هذا الوغد

فيكون جزاؤه جزاء سنمار ، ذلك الذى تحكيه لنا الأسطورة القديمة ، ولكن ذهن الملك يتفتق عن حيلة أخرى كى لا يقتل خياطه ، يقطع لسانه حتى لا يثرثر بما حدث ، وتستغرق هذه الحادثة جزءا كبيرا من الفصل الأول ، ومن الواضح أن هذا الحدث على التحامه بالنسيج الداخلى للمسرحية واهميته الوظيفية فى تجسيم استبداد الملك الأسطورى إلا أنه ممطوط أكثر مما ينبغى ، خاصة وأنه يساوق النغم الموحد الطاغى على الفصل كله ، مما يشعرنا بطوله المفرط . وقد حاول الشاعر ابتعاث هذه الشخصية فى نهاية المسرحية ، فاحضرها ثانية وهى بكماء ـ تشاهد ونموذج لضحايا الملك ـ ولكنه لم يقنعنا باهمية دورها الأخير ، ربما لأنها ضحية نفسها أولا ، فقد كان الخياط مهرجا وشبه قواد ، ولقى مصيره العادل على ما يتراءى فيه من طابع الظلم المباشر فهو ـ كشخصية ـ ناجح من الوجهة « التراجيكوميدية » ، إذ تلتقى فيه عناصر المأساة بالملهاة ، وان لم يكن قد وظف بالكفاءة الضرورية فى الاطار الشامل للمسرحية .

* * *

والشاعر يمتلك قدرة فذة على مسرحة بعض الصور الشعرية وانمائها ، مثل صورة طير الموت الأسود التى تتمدد باكتمال تام وتستخدم بشكل موفق للتعبير عن فكرة البعث بعد ذلك ـ اخراج الطير الأسود من الجسد ـ ويتضح منها عمق استخدام

الشاعر للموروثات الشعبية .

كذلك يستطيع الشاعر أن ينقذ مسرحيته ـ جزئيا ـ من التجريد المكانى عندما يمصرها باستخدام الموروث الشعبى الفرعونى الذى تشف عنه الكلمات التالية فى بداية الفصل الثانى على لسان النساء الثلاث :

« كان من عادة أهل هذه المدينة ـ التى تقع فيها الاحداث ـ أن يلبسوا الميت ازهى اثوابه ، ويمددوه على فراشه الوثير أو الفقير أربعين يوما كاملة يطوف فيها أصحابه واحباؤه حوله . . ويعرضون عليه كل ما كان يحب فى حياته من طعام أو شراب . . وثياب ورياش ولهو ومتعة . . لعل هناك أمنية مازالت فى نفسه بعينه الطمع فى الاستحواذ عليها مرة ثانية على أن يستجمع قوته ويطرد من جسده طائر الموت الأسود » .

كذلك دعوات الملكة ـ فى المنظر الأول من الفصل الثانى ـ اشبه ما تكون بالأناشيد الفرعونية . ونسمع النساء وهن ينشدن :ـ

« نحن قوارير العطور أن كشفتها أثارت الميول لمتع الحياة الرقص والغناء والتقبيل »

فلا نستطيع اخفاء ابتسامتنا ونحن نتذكر الحديث النبوى « رفقا بالقوارير » وقد نماه الشاعر واعطاه دلالة حسية ساخنة ، فلم تعد النساء مجرد زجاج هش ينبغى الرفق به كى لا يتكسر ، وانما أو أن تختزن عطر الحياة ومتعها الحسية .

ونتتبع استخدام الشاعر للموروثات الدينية ـ التى طال تجاهل الشعراء لها أو عجزهم عن الافادة الفنية منها فنجد فى مشهد المبارزة الرمزية بين الشاعر بمزمارة والجلاد بسيفه ، نجد الملكة تهتف بعد انتصار الشاعر :ـ

« ما أجمل أن تأتينى روح الكون هنا ، تنصح فى السر
امتلىء بروح الكون كما تمتلىء الثمرة بالشهد
حتى أن حان الموعد
جئت إلى جذع الشجرة
وهززت إلى الاغصان المخضرة
عندئذ . .
لن أحتكم واياهم للدم
سأشير اليه . . ليتكلم »

وواضح من الابيات الاستخدام الذكى لقصة مريم العذراء ، خاصة من القرآن الكريم الذى يستمد منه شاعرنا كثيرا من صورة « فأرسلنا اليها روحنا فتمثل لها بشرا سويا . . وهزى اليك بجزع النخلة تساقط عليك رطبا جنبا . . فأنت به قومها تحمله قالوا يامريم لقد جئت شيئاً فريا . . فاشارت إليه »[١٠] .

ولكن الفصل الأخير هو الذى تحتشد فيه امكانات الشاعر الهائلة فى استخدام المأثورات ، وهو لا يقتصر على موروث واحد ، وانما تمتزج لديه تأثيرات عديدة من منابع مختلفة ،

فرحلة الشاعر إلى عالم الاقدار السفلى ومشاهده فيها تذكرنا بدانتى فى « الكوميديا الالهية » ، وتلح علينا هذه الذكرى حتى نلمح مشهدا آخر تدعو فيه المرأة الشاعر وتناديه :ـ

مل يمنة
هذا كوخى ملتف بالشجر الأخضر
وتناديه أخرى
بل مل يسرة
هذا كوخى فى حائطه يتسلق بعض الزهر
أنت أمير الكوخ الليلة . .
فاقم حتى تسمع ديك الفجر

لكنه لا يستطيع أن يميل يمنة أو يسرة ، فهو ماض نحو غايته ونحو حبه ، هذا المشهد يستحضر فى ثناياه مشهدا مماثلا فى قصة اسراء الرسول ، إذ تناديه امرأة متبرجة ـ ترمز للدنيا ـ ولو مال لها لفقد غايته فى العروج إلى اقداس السماء . وهو لهذا يصم اذنيه عن ندائها كما يفعل الشاعر هنا فى رحلته إلى قضاة الاقدار .

ويعرض الشاعر فى هذا الفصل الأخير حلوله الثلاثة بطريقة « بيراند بلية » واضحة ، يستخدم فى الحل الأول بعض المأثورات الشعبية عن سليمان الحكيم أو عن مسرحية بريخت « دائرة الطباشير القوقازية » ويتكفل بنفسه بشرح هذا الاستخدام على لسان « جوقة » النساء .

أما المشهد الثانى ، أو الحل الثانى ، الذى يتمثل فى الانتظار حتى يكبر الطفل ويعود إلى قصره فهو يستخدم بطريقة جزئية وشفافة طرفا من أسطورة أهل الكهف ونومهم سنين عددا . ولعل حضور توفيق الحكيم فيها واضح ، خاصة وانهم يريدون أن يخلدوا ثانية إلى النوم . وهو ليس أول تأثير للحكيم فى مسرحية عبد الصبور ، لأن الجدل فى الحل الأول بين حق الملك فى السيطرة على الملكة بالسيف وبين حق الشاعر فى السيطرة عليها بمشروعية المستقبل إذ استودعها الطفل ، هذا الجدل يذكرنا بنظائره فى مسرحيات الحكيم ، خاصة فى « السلطان الحائر » .

وفى المشهد الثالث يصحو الشاعر صباحا ويأخذ عهد الفرسان أمام الملكة التى تباركه :ـ

لتكن شاعرى الفارس
دعنى اتلقى منك العهد
أن تخلص لى الود
أن تعطينى قلبك وذراعيك

فيقسم امامها الشاعر على الولاء . هذا المشهد ترقد خلفه موروثات عالمية أخرى لعل أقربها هو مشهد تنصيب « دون كيخوته » فارسا فى قصة « ثير بانتس » الخالدة .

وقد استطاع الأستاذ نبيل الألفى فى اخراجه لهذه المسرحية أن يبرز روح الشعر فيها وأن يحرك مشاهدها فى تناسق

« هارمونى » كامل وان يحيل كثيرا من اشباحها إلى احياء وان يكن هناك بعض جوانب القصور فى الأداء التمثيلى واختيار الشخصيات .

هوامش البحث :

(1) BRECHT, BERTOLD. Schripen zum Theater. Frankfurt, 1963. Introduction en Argintina 1970 Pa 63.

(٢) بريخت ، فقرة رقم ٧٠ من « قانون صغير للمسرح » ١٩٤٨ .
(٣) صلاح عبد الصبور ، حياتى فى الشعر ، ص ١٠٢ .
(٤) تأمل هذا التضمين للآية القرآنية « والتفت الساق بالساق إلى ربك يؤمن المساق »
(٥) صلاح عبد الصبور ، المرجع السابق ، ص ٧٩ .
(٦) Eliot T.S. To criticze the Critic and other Writings. Traduccion espanola. Madrid 1978
Lorca, F. Garcia. Obser. Completes. Yerma. Madrid 1966. p 1277 - 78
(٨) المرجع السابق ، ص ١٢٨٠
(٩) المرجع السابق ، ص ١٢٨٧
(١٠) القرآن الكريم ، سورة مريم .

ملاحظة : لم نجد ضرورة لاثبات الاقتباسات المأخوذة من نص المسرحية موضع الدراسة .

إنتاج الدلالة في

شعر أمل دنقل

تتراءى في افق النقد العربي بعض الظواهر الايجابية الحديثة استجابة للتطور السريع الذى لحق مناهج التحليل الادبي فى العالم لكن هذه الاستجابة لن تكتمل الا اذا اعتمدت على روح التجريب العلمى والتجربة الادبية فى نفس الوقت فالعملية النقدية ليست تطبيقا آليا لمنهج مرسوم ، ولاتنظيما عقليا لمقدمات تحددت نتائجها سلفا ولاتبريرا مزينا لاحكام تعسفية وانما هى مغامرة محسوبة ومحاولة منظمة لاكتشاف عالم النص الادبي والقوانين التى تحكم حركته اذا كان النقد القديم قد استطاع فى كثير من الاحيان ان يتعرف بذكاء على الوحدات المكونة للاعمال الادبية وبدرس طبيعة العناصر الماثلة فيها فانه كان غالبا مايقف عند هذا الحد ، لايتجاوزه الا بمقدار ماتتيح له مقولاته الفلسفية واحكامه الخلقية من تعميم معمى ، اما النقد الحديث فهو حريص على ان يجعل تعرفه على الوحدات قائما على اساس محاولة اكتشاف النموذج الذى ينتظمها والانساق العليا التى تندرج فيها .

وقد شاعت بين النقاد المحدثين مقولة فحواها ان مايعنيهم فى النص الشعرى ليس على وجه التحديد مايقوله هذا النص وانما الطريقة التى يقوله بها ، اى انهم لايبحثون عن معنى الشعر وانما عن شكله ، واحسب ان فى هذا اساءة لطرح المشكلة ، اذ ان دلالة اى نص شعرى ليست فى معنى اقتراضى مسبق له وانما هى محصلة مجمعة لكل وسائله الاشارية والمجازية وتكنيكه فى التعبير والرمز . من هنا تصبح طريقة القول جزءا جوهريا وعنصرا مكون للقول ذاته وتصبح دلالة الشعر الكاملة معادلة فحسب للقصيدة ذاتها وليس بوسع اى ناقد حينئذ ان يبسطها او يشرحها لانه يحول بنيتها ويفك تكوينها دون ان يعيد تركيبه وتظل مهمة القراءة النقدية الوحيدة هى تتبع كيفية انتاج الدلالة الشعرية وعوامل تولدها بالتعرف على هذه الابنية وتحديد رموزها لادراك كيفية قيامها بوظائفها السيميولوجية . وهى قراءة توصف احيانا بانها السنية أو لغوية لكنها فى حقيقة الامر تتجاوز المدى اللغوى اذ تحاول احتضان النص بالنفاذ الى بعض ابعاده الاشارية والرمزية فى مستوى خاص ، وهى لاتستنفذ كل اجراءاتها فى نص واحد ولاتكرر معالجتها له ، بل هى قادرة على ان تجرب فى كل مستوى الاجراء الذى يبرز خواصه ويبوح بسر تركيبه مما يبرز جانبا من الدلالة قابلا للتكاثر والتعدد .

واذا كان البحث عن بنية الشعر انما هو فى حقيقته بحث عن اهم العناصر التى تميزه عن النثر فقد استطاع بعض النقاد فى

عصور متتاليةان يلمحوا طرفا من هذه العناصر ، لكن طموح الناقد الحديث ينصب ـ كما قلنا ـ على اكتشاف النظام الذى يكمن فى لغة الشعر ، فقد قيل مثلا ان الكلام العادى يتبخر فى الهواء ويفقد كينونته حالما يتمثل المستمع فكرته ويستوعب مايقوله : اما الشعر فهو ينزع إلى ان يحمل المستمع على اعادة تكوينه فى ذاكرته بنفس الطريقة التى نظم بها ، اى انه يحثنا على التذكر الذى لايقتصر على الفكرة العامة ولايقف عند المشاعر المبثوثة بل يشمل نسق العبارة وكيفية تكوينها .

ولهذا فقد ادرك الاقدمون ان اللجوء الى النظم ـ بما يحقق من بعض شروط الشعر ـ يعينهم على حفظ المعارف والعلوم ، كما ادركوا ان خلود الشعر فى ذاكرة الاجيال المتتالية التى تقوم بدور المصفاة مقياس يمكن الاعتماد عليه لمعرفة قيمة النصوص واقدار الشعراء . وايا ما كان الامر فقد اتضح ان تحليل الخواص المميزة لانماط الصيغ العشرية ضرورى لاكتشاف شاعريتها ووصفها بدقة علمية ، وهى انماط بالغة الكثافة متعددة المستويات ، مما يجعل العصور على النماذج التى تشرح تركيبها عملية تند عن بحث واحد ، وتجهد الدراسات المعاصرة فى اللغات المختلفة للوصول الى المبادىء الاساسية التى تضمن سلامة المنهج وصواب خطواته مهما كانت قصيرة او متواضعة .

وسوف نختبر فى قراءتنا لشعر امل دنقل فى دواوينه الأربعة

اكثر من اجراء تحليلى ، لا لعدم كفاية كل منها على حدة ، وانما لاتاحة الفرصة لعرض النص على محكات نقدية متعددة فى الظاهر ، وتجربة قراءته بطرق متنوعة لنتبين مدى توافقها وتخالفها ، وامكانية تكاملها فى نهاية الامر ، دون استبعاد اية احتمالات اخرى فى التحليل يمكن ان تضىء جوانب مازالت فى الظل من مستوياته المختلفة ، بل اننا على يقين من ان هذه المحاولة الاولى فى الاقتراب من شعر امل دنقل لاتفض شفرته ولازالت بعيدة عن الاحاطة لكل مكوناته ، لكنها تزعم فحسب تاسيس الخط والاشارة الى النهج وهى تتكىء - للامانة - على فكرتين اساسيتين من النقدى البنيوى الحديث .
احداهما ترى ان انتاج الدلالة فى الشعر يقوم على الصراع بين البنية القصصية والغنائية ، على اعتبار ان البنية القصصية تعتمد على المحور السياقى وان البنية الغنائية تعتمد على المحور الاستبدالى ، وسوف نوضح المقصور بذلك على التوالى ، لكن هذه التجربة تقترح تعديل النموذج السابق الذى قدمه الناقد الفرنسى « جريماس » ليتلاءم مع طبيعة المادة المدروسة كما سنرى . اما الفكرة الثانية فمؤداها ان التزواج هو الذى يكشف عن « ميكانيزم » النص الشعرى ، وهو يتمثل فى بروز عناصر متعادلة من الوجهة الصوتية والدلالية فى مواقع متعادلة من القصيدة مما يكفل انتاج دلالتها وضمان وحدتها ، وهى مستقاة من كتاب « ليفين » الشهير عن ابنية الشعر بتصرف يسير .

وقبل ان نمضى فى متابعة هاتين الفكرتين ينبغى لنا ان نوضح بعض المصطلحات الواردة فيهما حتى نكون على بينة من الامر ، ففى تكوين اى جملة لغوية يعمد المتحدث او الكاتب الى اختيار عناصرها وجمعها فى نسق متصل ، وهو يقوم بالعمليتين فى نفس الوقت تقريبا ، عملية اختيار العناصر وعملية تاليفها فى منظومة لغوية ، اما الاختيار فهو يعتمد على انتقاء الكلمات من بين مجموعة من العناصر التى يمكن لها ان تتبادل موقعها ، ومن هنا فهو يقوم على مايسمى بالمحور الاستبدالى الذى يشير الى علاقة العنصر الماثل فى الجملة بالعناصر الغائبة عنها والمرتبطة بها على نحو ما . اما نظم الكلمات المختارة فى نسق متصل فهو يعتمد على المحور السياقى الذى يشير الى تجاور العناصر المختارة طبقا لقوانين التركيب . وعندما تنتقل هذه المحاور الى دراسة الشعر فان مفهومها لاينبغى ان يقف عند هذا الحد اللغوى البسيط ، بل يمكن له ان يمتد ليشمل عدة مستويات فمحور الاستبدال قد يتمثل فى تقديرى فى الجوانب التالية :

(ا) احالة الدلالة على الجانب الصوتى الموسيقى من طريق ما كان يسمى بالايحاء المنبثق اساسا من تحول الصوت الى معنى ، فيصبح وقع الكلمة موسيقيا هو مناط ايقاعها الدلالى .

(ب) استبدال الكلمة المتجاورة مع غيرها بكلمة اخرى من نسق مختلف ، فيفجأ المتلقى ويصدمه ولو لم يتولد عن ذلك

مجاز من نوع ما ، انه ضم المخالف وكسر المتصاحب .

(ج) نبذ المستوى العادى للتعبير المباشر واقتناص الصور المجسمة باعتبار كل صورة بديلا رمزيا عن جملة نثرية او اكثر قد تؤدى بشكل ماطرفا من مفهومها وان لم تؤد على الاطلاق دلالتها .

كما ان اشكال الحركة السياقية تتدرج فى البساطة والتعقيد على النحو التالى :

(ا) ابسط اشكالها ان تعتمد على حدث متكىء بدوره على خلفية زمنية متتالية . وتمضى فى اشباعها للتوالى المتدرج لهذا الحدث على نحو قصصى بسيط ويلاحظ ان هذا ايضا افقر الاشكال .

(ب) لكن الغالب ان تتألف من حركات مختلفة ، تعتمد على تكنيك المشاهد المتباعدة نسبياً وان كان يحكمها ايقاع واضح وهدف مركزى متبلور بضمن اتساق تاليفها .

(ج) وقد لاتتضح وحدة هذا الايقاع حتى مع التامل العقلى ، وتترك للتأثير الناجم عنها بشكل مبهم ، واذا كان صحيحا انه كلما ذقت الصلة بين المشاهدة ارتفع مستوى الاداء الا ان ذلك مشروط بالوصول الى حافة الابهام دون الوقوع فى قبضتها فتوظيف ذكاء القارىء ضرورى ، لكن تعجيزه محبط وسلبى .

ويمكننا ان نلتقط طرف الخيط من النموذج الذى قدمه

جريماس » لمستوى المضمون المعادل لمستوى التعبير عنده على النحو التالى :

قصصية بنية نثرية مستوى سطحى
——— = ——— = ———
استبدالية بنية صوتية مستوى عميق

فنجرى عليه بعض التعديلات التى تتلاءم مع مادتنا فى هذا البحث ليصبح هكذا :

درامية مستوى نثرى بنية سطحية
——— = ——— = ———
استبدالية مستوى الصوت بنية عميقة

مستوى التوافق
مستوى الصورة

فإذا كانت القصة الحديثة نفسها قد عدلت عن الخطوط المستقيمة والاحداث المتوالية بلا فجوات ، وتركت هذا العالم البسيط لتقيم عوالم اخرى تعتمد على توازى الخطوط والمصائر وتقطع الاحداث وتعدد المستويات حتى تتمكن من شق بطن الواقع والنفاذ الى احشائه بدلا من الانزلاق على سطحه ، اذا كان هذا ماحدث فى الفن السياقى الاول وهو القصة فان الشعر عندما يتكيء نسبيا على هذا المحور لايسعه ان يكون ساذجا ولابسيطا ولا ذا نغم مفرد وحيد ، بلى يحاول الافادة من

تقنية القصة الحديثة بعرض احداث متقطعة متوازية متباعدة فى احيان كثيرة ، وعرض بعض المقدمات دون نتائج ، او تركيز صور تدغم النتائج دون التعرض لتفصيلات مسبقة حتى ليكاد قارئه يلهث وراءه وهو يريد ان يعرف ماذا حدث ، دون ان يفارقه شعور من دخل الى صالة السينما متاخرا ويود ان يسأل جارته الحسناء عما فاته حتى يتابع مايرى فالقصيدة الحديثة اذن منعمة بهذا الروح القلق ، لاتمضى فى سرد رتيب منظم ، ولاتلتزم خطا واحدا ، ولاتبدأ حكاية من اولها إلى آخرها مهما اعتمدت على هذا النمط السياقى ، بل تجزىء وتشتت وتتجمع فيها مستويات عدة وتلعب الصورة المفردة المنتزعة من مجال غريب عن النمط المكرور دورا فذا فى هذا العدد اذ يتم بها الانتقال الى مستوى اخر دون ربط منطقى واضح كما نرى فى نماذج عديدة من شعر امل دنقل تتكاثف بدرجة اشد فى مجموعته الاخيرة « العهد الآتى » .

٨ - ومع ان كلا من النسق القصصى والدرامى يعتمد فى الدرجة الاولى عل عنصر التتابع السببى المتكىء بدوره على خلفية زمنية تضبط حركته ، وهما نتيجة لذلك ينتميان بالضرورة الى المحور السياقى ، الا ان الفرق الجوهرى بينهما هو طبيعة العلاقة بين الوحدات المتتابعة فبينما يكفى فى النسق القصصى ان يتم هذا التتابع بابسط الاشكال ويمتد من الصدفة الى الضرورة نجد النسق الدرامى يخضع فى تتابعه لعوامل اشد تداخلا وتكثيفا فهو يعتمد على الصراع بتفاعلاته

وتبادلاته ، ولذلك يصبح اقرب الى المحور الاستبدالى من النسق القصصى واكثر التحاما بالخواص الشعرية الاصيلة ولعل هذا يفسر لنا ظاهرة بقاء المسرح الشعرى فى الأدب العالمى حتى الآن بينما اختفت القصة الشعرية او كادت منه ، اذ ان زواج الدراما بالشعر اشد تكافؤا واكثر عونا على تحقق جوهر كل منهما فى وحدة تبرز خواصهما الوظيفية ، لهذا كان علينا ان نعدل النموذج السابق ونلتمس النسق الدرامى فى بنية الشعر بدلا من النسق القصصى ، خاصة إذا اخذنا فى الاعتبار ان المادة المدروسة نفسها هى التى ترشح لهذا التعديل وتعززه . ويكفى للتدليل على ذلك ان نشير من قبيل سبق الحوادث إلى ان « عينة عشوائية » وهى القصيدتان الاولى والثانية « بكائية ليلية » و « كلمات سبارتاكوس الاخيرة » من مجموعه امل دنقل الاولى تثبت ان الحدث فيهما لايتدرج زمنيا على مستوى واحد ، بل تتعدد الاصوات والمواقف بين الراوى والاخر او الاخرين بشكل درامى واضح اذ يمثل الصراع بين المناضل الشهيد والراوى القعيد بؤرة الرصد فى البكائية ، حيث ينتهى الموقف بالاول الى ان ينكفىء فى صحراء النقب . . « يغرز فيها شفتيه . . وهى لاترد قبلة . . لفيه » بينما يحاول الثانى تبرير عاره بالتساؤل المتردد « اسال ان كانت هنا الرصاصة الاولى . ام انها هناك » فينتقل بذلك الصراع بين الطرفين الى داخل الطرف الثانى ويظل محتدما دون حل اخير . وكذلك تقدم « كلمات اسبارتاكوس » عدة حركات تتراوح بين

مونولوج اولى فى المزج الاولى، وحوار مع امثال فى المزج الثانى ، ومع عدوة القيصر فى الثالث ، ثم عود بالحكمة الأخيرة الى الاقران فى المزج الرابع ، فالعلاقة بين هذه الحركات لاتعتمد على مجرد التتابع وان كانت تؤدى الى نمو الموقف وتفجيره ، بل تكشف عن تداخل اللحظات وتلاقى الاصوات فى صراع حى تتبلور من خلاله الدلالة الكاملة للنص وتصبح الدعوة الملحاحة الاخيرة :

« وان رايتم طفلى الذى تركته على ذراعها بلا ذراعه فعلموه الانحناء . . علموه الانحناء . . علموه الانحناء »

مفعمة بالسخرية والمرارة ولذة التمرد ، وداعية على التحديد الى عكس قولها المباشر .

● ● ●

وبقراءة دواوين امل دنقل الاربعة الصادرة حتى الان وهى « البكاء بين يدى زرقاء اليمامة ـ ١٩٦٩ » و « تعليق على ماحدث ـ ١٩٧١ » و « مقتل القمر ـ ١٩٧٤ » و « العهد الاتى ـ ١٩٧٥ »

تبين لنا على ضوء المبادىء السالفة ان النموذج الغالب على شعره ، أو على مستوى القصيدة ذاتها هو اقامة جديلة مضفورة بانتظام تستثمر مافى المحورين الاستبدالى والسياقى من عناصر متكافئة ، وتوظفهما فى خلق صراع حى بين البنية الدرامية والبنية الغنائية هو الذى يحكم عملية انتاج الدلالة فى شعره ويتيح لها مستواها من الأداء الناجح او القاصر ، ونستطيع عن

طريق تتبع مفجرات الصراع بين هاتين البنيتين فى شعره ان نكتشف طبيعة الصورة عنده وأن نرى تنامى قدرته الشعرية بمقدار مايحقق من تزاوج بين هذين المحورين . ويساعدنا فى ذلك ان نستفيد من فكرة التزاوج التى تمثل بدورها ضفيرة من عناصر مكررة صوتيا ودلاليا للكشف عن النمط البنيوى لشعره ، والذى يصل الى ذروته فى مجموعة العهد الاتى ، ان تقوم كلها على نسق استبدالى متلبس بمحور سياقى منتظم كما سنشير فيما بعد .

٢ ـ ٢ ولعل ابرز المفاعلات الدرامية فى شعر امل دنقل مايمكن ان نسميه بتكنيك التبادل والتقاطع باشكالهما المختلفة فالتبادل قد يقوم بين العناصر الماثلة فى ان واحد او بين الحاضر والماضى التاريخى . اما التقاطع فان احد الطرفين فيه لايحل محل الاخر مثل التبادل بل يتعامد عليه ويقيم معه اشكاليه متشابكة وهو بدوره قد يتمثل فى جزئيات تصويرية او فى لوحات كاملة يتم نسجها فى ضفيرة متقاطعة ، وحسبنا ان نشير الى عدة قصائد من ديوان « تعليق على ماحدث » كنماذج عشوائية لهذه الانماط . وسوف نجتزىء فقرات منها للتمثيل لكل حالة مرجئين اجراء تحليل مطول لقصائد كاملة لمرحلة تالية فى البحث . ففى قصيدة « فقرات من كتاب الموت » نقرأ مايلى :

كل صباح . .

افتح الصنبور فى ارهاق
مغتسلا فى مائه الرقراق
فيسقط الماء على يدى . . دما !
. . . . . .
وعندما . .
اجلس للطعام مرغما :
ابصر فى دوائر الاطباق
جماجما . . جماجما . .
مفغورة الأفواه والاحداق !!

فالتبادل بين الماء والطعام من جانب ، والدم والجماجم من جانب اخر ، وكلها ماثلة فى لحظة انية هو الذى يفجر الصراع الدرامى بين مستويات الحياة اللاهية والواعية فى الموقف الشعرى . ويتكرر نفس النمط فى الفقرات التالية من القصيدة بين الراس المعتدل والمذياع المعادل لقنينة الخمر ، وبين الشرطى الممثل للعدل والنزاهة افتراضا واعتماده على الرشوة واللاشرعية واقعا وممارسة وتلعب القافية بايقاعها الغنائى ومفارقاتها المفاجئة عندما تأتى داخلية مثل « وعندما » بعد « دما » فى الفقرة السابقة ، نلعب دورا هاما فى تكثيف المستوى الدرامى بما تحمله من بساطة ظاهرية تخفى وراءها ماساة تبدل الحياة وحلول نقيضها العدمى محلها .

وقد يقوم التبادل بين الحاضر والماضى التاريخى ، على

اساس من التعادل الرمزى كما نرى فى القصيدة التى تتلو ذلك فى نفس الديوان « الحداد يليق بقطر الندى » وهى اسماء بنت خمراوية بن احمد بن طولون التى زوجها ابوها من الخليفة المعتضد العباسى . وتبدأ القصيدة بكلمات الجوقة :

قطر الندى . . ياخال
مهر بلا خيال
. . . .
قطر الندى . . ياعين
اميرة الوجهين

وتقيم تعادلا تبادليا بين خمروية الحاكم المترف الذى قتله غلمانه وهو فى فراشه وقطر الندى بنته من صلبه وامتداده الحيوى وبين الحكام الذين ضيعوا مصر فى النكسة ، وتجعل من الزفاف الالتحام العضوى برمز العالم العربى وهو الخليفة . كما يؤدى الاسر الى الحيلولة دون اتمام هذا الالتحام . ويصبح فك الاسر مرهونا بتغيير الواقع اللاهى الغافل ، ويفجر هذا التبادل بين الماضى والحاضر دراما النكسة الموجهة على مستوى الشعر .

اما تقاطع العناصر التصويرية وتعامدها فنشهد بعض انماطه فى نفس هذه القصائد فى مثل قوله من القصيدة الاولى :

توقفنى المرأة . .
فى استنادها المثير

على عمود الضوء :
(كانت ملصقات « الفتح » و « الجبهة » تملأ خلف ظهرها العمودا !)

فالتعامد بين هذين الطرفين لايعتمد على حلول احدهما محل الاخر مما يعادله او يشبهه وانما يقوم على نوع من تنافى التجاور ، اذ يستحيل تقاطعهما الى مولد الصراع الدرامى . ويستمر نفس هذا النمط بتقاطع المرأة الداعية ونظراتها مع عينى الشهيد وتقاطع الربيع مع الخريف والمحبوب مع الحرمان والانتظار المستلب فى بقية القصيدة .

ويعتمد التقاطع المركب بين الفقرات الكبرى على التقابل الايقاعى بين الجوقة والصوت كما فى القصيدة الثانية ، ويتم حله عن طريق اندماج الطرفين موسيقيا وتصويريا فى قوله :

جوقة :
قطر الندى . . يامصر
قطر الندى . . فى الاسر
الصوت والجوقة :

كان (خمراوية) راقدا على بحيرة الزئبق فمن ترى ينقذ هذه الاميرة المغلولة ؟ فى نومة القيلولة فمن ترى ينقذ هذه الاميرة المغلولة ؟ من ياترى ينقذها بالسيف . . او بالحيلة ؟

ويظل تعدد الاصوات المتلبس فى احيان كثيرة بالتنوع الموسيقى من وسائل شاعرنا فى تحريك قصائده على محور سياقى درامى متفجر ، قد يصل احيانا الى المشارف الاطار المسرحى

كما فى قصيدة « ايلول » من ديوان « البكاء . . » حيث يتم استثمار الشكل المكتوب فى توزيع الادوار بين الصوت والجوقة الخلفية ، ويحشد اكبر قدر من العوامل الدرامية فى تقسيم الصفحة الى نهرين ، احدهما وهو العريض للصوت والاخر للجوقة ،ويحتاج القارىء الى دربة خاصة كى يكتشف الطريقة التى ينبغى له ان يتابع بها السطور ، فهو امام نصين فى لحظة واحدة ، واختلاف الايقاع والراوى والتكوين الداخلى لكل منهما هو الذى يجعل التكامل الدلالى بينهما يتم على مستوى البنية العميقة بتأثير التقاطع المكانى والزمانى بين تلك العناصر المركبة .

وكلما تألفت القصيدة من مجموعة من الحركات وامكن تعانق المستويين : الاستبدالى والسياقى فيها حققت على مايبدو اكبر قدر من قوة الاداء الشعرى ، لانها تحدث حينئذ هذا التماس المنتج للبنية العميقة ، اما اذا سارت على نمط سياقى بسيط او تخلصت تماما منه فانها لاتنجح حينئذ فى الوصول الى هذا المستوى ، ويكفى ان نضرب امثلة موجزة على ذلك بقصائد يستطيع القارىء مراجعتها للتأكد من هذا المبدأ دون حاجة لذكر نصوصها ففى « صفحات من كتاب الصيف والشتاء » يتم توزيع الادوار على ثلاث حركات متباعدة فى الظاهر ، لكنها تمثل فى حقيقة الامر مثلثا متكاملا ، وهى ادوار الحمامة المفزعة والساق الصناعية والموجة الناطح ، فالحمامة معادل السلام المستحيل فى جميع الاحوال ، فعندما تحط على

تمثال نهضة مصر ـ وهو تجسيم الماضى العامر بالعراقة ـ يزعجها بوق طائش من الحاضر القلق ، فاذا حطت على قبة الجامعة استنفرتها دقات الزمن اللاهب ، وعلى راس الجسر يصبح الجندى ناطورا يذكرنا بنواطير مصر التى نامت عند المتنبى ، ولايبقى امام الحمامة الا ان تنشد الموت حتى تظفر بالسكينة ! اما الساق الصناعية فهى الحركة الثانية التي تجسد استحالة الحب ، وتقدم مجموعة من المقابلات الرمزية بالدالة تنمى الحركة الاولى ، مثل تعليق السترة على المشجب المقابل للتعلات والاعذار المرفوضة ، والرجفة امام الكتاب التى توازى الخوف من التاريخ ورفض الصبية لحبه المقابل لرفض الارض شرب دمه ، ولاتستريح هذه الحركة الثانية الا بالانتقال الى التى تليها ويمثلها الموج الناطح الذى لايكف عن صراعه اليائس مع الصخور تجسيدا للعزم على قهر المستحيل كقرار عميق اخير . وفى « حكاية المدينة الفضية » يتحقق قدر كبير من الشعر عن طريق التداخل ـ لابين المستوى الاستبدالى والسياقى فحسب ـ وانما عن طريق الاختلاف النوعى فى المكونات التى يتألف منها السياق . فبينما يجرى بعضها ـ او يمكن ان يسرى ـ على نمط الواقع القريب ، مثل الشاعر الذى يحمل قلمه محل قلبه ، واصابعه الخمس مرايا تعكس سريرته ويطرق باب مدينة غير مسحورة طالبا للفىء فينكفىء على العشب فى حلم طويل بتهدج بكاء وفضولا امام الباب البخيل ، اذا به يغيب فى حلم اسطورى يبتلع ويوظف

« موتيفة » شهر زاد القديمة فتلفظه مركبة الاميرة ، وتدخله المدينة ، لكن السياف يخيره فى الصباح بين حد السيف والهروب من الباب ، فيرتمى مرة اخرى بين النفايات خارج الاسوار . ومن امثلة ضعف الجديلة التى تتحدث عنها قصيدة « تعليق على ماحدث فى مخيم الوحدات » اذ يتقمص دور الكاهن القديم الذى كان يقول ؟

امرتهم امرى بمنعرج اللوى
فلم يستبينوا الرشد الا ضحى الغد

ويقيم « مونتاجا » من اربعة مشاهد وخاتمة لكنها مشاهد غير تصويرية اذ ينتهى كل منها بنتيجة تقريرية مباشرة تضعف الطبيعة الاستبدالية للتعبير الشعرى وتطفىء المشهد . فنجد انفسنا امام طوابير تمر فى عيد الفطر والجلاء : فتهتف النساء فى النوافذ انبهارا ـ لاحظ « تهتف » بدل « تزغرد » وهو بديل ادنى واكثر خطابية ، وابعد عن الفرحة الانثوية العضوية ـ وبطبيعة الحال فان هذه الطوابير « لاتصنع انتصار » ولاحظ ثانية ان هذه الجملة الغنائية الاخيرة تشي بحضور نزار قبانى الصريح . وكذلك قصيدة « فصل من قصة حب » اذ تخضع بشدة ـ حتى فى عنوانها ـ لنموذج البنية السطحية القصصى ، دون ان تخرج عنه الا فى امرين :

احدهما : بعض اللفتات الاستعارية اللامعة من مثل :

- وجسمها خارج من محارة البحر .. مندى باللالىء الصغير .
- لانهدها - اليمامة التى تهم بانطلاقها ..
- عارية - الا من الحب - تروح وتجىء ..

وثانيهما : يتمثل فى محاولة الامساك بالمعنى المبهم بما شدها اليه مما لايسهل تسميته الا عن طريق التمثيل والاجتهاد والمجازى : لكنه شيء بها .. كأنه اليتيم .. كأنه الفرار كأنما نحن الغريق والحطام الخشبى تمسك بى فى لحظة احتراقها ..

ولولا هذان العنصران الاستبداليان لسقطت القصيدة فى حمأة النثر وهى تحاول ان تكون شعرا .

٦ - ٢ وبوسعنا اذ وصلنا لهذه المرحلة فى استكشاف البنية الاساسية لشعر امل دنقل ان نقدم قراءة نقدية لاحدى قصائد ديوانه الاول ، وبالرغم من اننا لانعتمد على التحليل التاريخى ، ولانبغى التماس مراحل تطور الشاعر لهذا منهج اخر ، فانه يجدر بنا ان نشير الى ان نفس المقياس الذى نتخذه لقراءة الشعر يدلنا على ان مجموعة « العهد الآتى » الاخيرة تمثل نقلة ناضجة تتكشف فيها وسائل الشاعر فى الاداء وتتلاحم جديلته بقوة ، على ماسنبين بايجاز فيما بعد . اما القصيدة التى نختبرها الان فهى « الحزن لايعرف القراءة » ونود ان نوضح منذ البداية ان الحزن لايعنينا كحالة نفسية يكابدها هذا الكائن المحدد القائل للكلمات وانما يعنينا كحالة شعرية ماثلة فيها بعد ان يجتهد الشاعر فى التقاطها وتحويلها من شيء عام الى تجسيدات خاصة متعينة وهو اذ يدرك استعصاءها وتأبيها على

البوح وعدم اعترافها بالقراءة - يتعرض لفضها وقول مالا يقال ، وهذا هو تحدى الشعر الدائم وركوبه المستحيل فيأخذ فى عرض مجموعة من الحركات الداخلية بمعادلاتها الرمزية ، مركزا فى كل حركة على لقطة استبدالية او مشهد درامى سياقى ، وعلى القارىء ان يقوم بدوره فى التماس الخيط الناسج لهذا الشتات ، فالمشهد الاولى يحكى :

تأكلنى دوائر الغبار أدور فى طاحونة الصمت اذوب فى مكانى المختار شيئا فشيئا . . . يختفى وجهى وراء الاقنعة اعمدة البرق التى تطل من نوافذ القطار كانها سرب اوز اسود الاعناق يطلق فى سكينى صرخته المروعة ويختفى . . متابعا رحلته مع التيار !

فشىء من جوهر الحزن يتجسد فى هذا المشهد الذى يعتمد على المفارقة بين الثبات الموهوم والحركة السالبة ، حيث تصبح سكينة الشاعر الظاهرية ودوران العالم من حوله المولد الرئيسى لحالته ويعكس بناء الصور هذا الاحتكاك بشكل قوى ، فدوائر الغبار التى يظن بها الثبات والسكون هى التى تتحرك لتأكله ، والصمت بما يحمله من ركود يصبح طاحونته الدائرة ، والبقاء فى المكان المختار بما يعد به من استقرار هو الذى يذيبه . . فاذا اختفى وراء اقنعة العالم ومشاهدة اصبح مثل المسافر المتحرك الثابت معا ، اذ تلفه دوامة التغير والصيرورة الاليمة ، ولايكاد الشاعر يصل فى تمثله للحالة الشعرية الى هذا المدى حتى يقع على الصورة الام التى ترمز لكل مكابدته وتختزل معادلة مشهده

« اعمدة البرق كسرب او صارخ » فيشبع بها توقه الاستبدالى وينهى بها المشهد . لكنه اذ ينتقل للمشهد التالى يقفز بشكل مفاجىء ـ وهذا ناجم من التحام المحورين عنده ـ مما يضطره الى وضع ابياته بين قوسين تعبيرا عن اعترافه بغرابة مايأتى كانه اعتراض مقحم على السياق :

ذكرياته . .

(صوتك كان ؟

ام نعاس الشهوة الماكر مابين انفراج الشفتين هذا الذى يشبك قلبى خاتما . . تحت نعومة القفاز

حتى اذا اغتسلت ـ فى نهاية السهرة ـ من لزوجة الالفاظ . .

تخبئينه على نافذة الحمام . . يستعيد ويسترد الزمن الضائع بين الصورتين ؟) .

وتكنيك هذا المشهد يعتمد على التورية ، فهو يقول شيئا ويومىء لشىء اخر ، واذا كان مايحكيه سياقيا عن قصص الحب المكرور مالوفا فان ملامح استحضاره التصويرى تغربه وتشعره فالحب الذى يروى عنه ـ مع انه حب بالكلمات ـ الا انه بديل قوى عن حب الجنس وايماء له فنعاس الشهوة الماكر مابين انفراج الشفتين تصوير جنسى واضح يقوم فيه اللفظ مكان الفعل ، حتى ليقتضى الاغتسال فى نهاية السهرة من لزوجة الكلمات ـ ويصبح القلب ـ مثل الخاتم المخلوع ـ موضوعا على نافذة الحمام يجتر ذكرياته وزمنه الضائع ، اما الحزن الكامن فى هذا المشهد فهو ـ على مايبدو ـ وليد نفس هذه

المبادلة التى تضع الكلمة الشعرية الاليمة مكان الفعل الحيوى البهيج ، ويحاول الشاعر ان يدعم التأثير الغنائى للمقطع الممدود بتراوح القافية الصريحة (الشفتين : الصورتين) والضمنية اعتمادا على عادات النطق الصوتية التى تسوى بين الزاى والظاء فى (القفاز : الالفاظ) .

اما المشهد الثالث فيقترب من منطقة التعميم ، ويتراخى فيه العصب السياقى الدرامى ما يحمل الشاعر على استثارة بعض الايقاعات الناجمة عن التكرارا والاجتهاد فى التصوير الجزئى المشتت حتى يقع فى نهاية الامر على طرفى خيط قصصى اخر :

توقفى ايتها الاشرطة البيضاء
فقد نرى الخيط الذى خلفه الثعبان فوق الصحراء
وقد نرى عظام من ماتوا من الظمأ
وقد نرى . . وقد نرى . .
لكنها الاشياء . .
يدب فيها نبضات الوحش ، نبضها المكبوت
تذرو على وجهى دقيق دفئها
ومزقا من ورقات التوت .
تشرع فى العيون صولجانها المكسو بالصدأ
وفى المقاهى ترفع الصوت ، وتحكى عن فضائع البيوت
ـ فى اخر العمر تصير الاذن عادة . .
سلة مهملات .

فنلاحظ فى هذا المقطع تحولا من النموذج الباقى الى النموذج الاستبدالى بالتوقف عن النص ، والاعتماد على شحذ الايقاعات الغنائية والتصويرية . فتكرار الفقرات (فقد نرى . . وقد نرى . . وقد نرى) والانتظام فى استخدام القافية ، سواء كانت الفا ممدودة مثل (بيضاء صحراء ، واشياء) او قريبة منها (الظمأ : الصدأ) او تاء تسبقها واو المد (مكبوت : توت : بيوت) او تلك القافية الاخيرة التى تكاد تجمع بينهما (مهملات) كل ذلك يدعم الجانب الغنائى فى المقطع . كما يجتهد الشاعر فى تكوين صور جزئية قوية لافتة مثل « تذرو على وجهى دقيق دفئها » و « مزقا من ورقات التوت » بما فيها من استثارات يومية وانسانية ، ويختم المقطع بتلك الصورة الغريبة عن الاذن التى تتحول فى آخر العمر الى « سلة مهملات » فيسترد بذلك شيئا من الحزن المبدد وسط التعميمات التاريخية والكونية المبعثرة .

فاذا التقط طرف الخيط القصصى مرة اخير بفضل « المقاهى » استطاع ان يورد هذا المشهد الدرامى الرابع الذى يعادل فى خصوصيته المشهد الثانى فيوضع بين قوسين .

(جوارب السيدة المرتخية كانت تثير السخرية وهى تسير فى الطريق . وحين شدتها تمزقت . .

فانفجر الضحك ، ووارت وجهها مستخذية وهكذا اسقطها الصائد فى شباك سيارته المفتوحة فارتبكت وهى تسوى شعرها الطليق واشرقت بالبسمات الباكية

ويكتسب هذا المشهد قوة درامية ناجمة عن اكتماله ووضوح دلالته من خلال التوتر الماثل فى اطرافه المتعددة لكنه توتر قصصى لاشعرى فكم تناول الادباء والشعراء من قبل مشكلة سقوط المرأة المحتاجة ، ويجتهد شاعرنا فى اختيار رموزه الدالة الخاصة ، فالجوارب المرتخية معادل للفقر ، والسخرية تعبير عن قسوة المجتمع مع الفقراء ، وشدها هو الجهد الذى يبذلونه للارتقاء ، لكنه جهد مقضى عليه بالفشل ـ لانعرف لماذا ؟ فيؤدى للتمزق ، وتفاقم السخرية بانفجار الضحك هو نتيجة هذا الاخفاق ، والخزى مداه . اما الصياد فهو المنقذ المدمر ـ لاحظ قرب هذه الصورة من قصص الاطفال المنظومة ـ والارتباك علامة الحيرة فى سلوك هذا الطريق وتنازع القيم والبسمة المختلطة بالبكاء ـ اقرأ « شرقت » بدل « اشرقت » ـ تعبير عن ذروة الانتقام من النفس ومن الاخرين معا انتقاما دراميا مفعما بالمتعة والالم . ويتضح من هذه الترجمة النثرية للمقطوعة مدى تناسق الحلقات المكونة للسياق وقرب معادلاتها الرمزية ، مما يجعلها اشد ارتباطا بالمجال السياقى ، ويجعل تمثلنا لها روائيا لاشعريا ، وقد ساعد على ذلك تثلم حدة التوتر الاستبدالى فيها . لكن مجيئها بعد الفقرة السابقة يقيم نوعا من التوازن والحوار بين المحورين تكسب به القصيدة فى جملتها الكبرى توترا ارقى ودلالة اكمل وتصب هذه الفقرة بسهولة فى تيار الحزن العام وان كانت أيسر فى القراءة من غيرها ، فالحزن فيها مفهوم لكنه غير مبرر .

ويأتى المشهد الخامس اكثر استبدالية ليجدل مع ماسبقه لحمة القصيدة فيقدم فلذات من قصص مبتورة بعضها مشدود باوتار حية إلى المشاهد السابقة ، وبعضها استئناف قوى لتصوير حالة اللامبالاة والعبث المولدة للحزن الحقيقى . لكن الشاعر قد لايعرف متى يسكت ، ولعل هذا ناجم من تأثره بثقل الموروث التقليدى ، فنراه يصر على خاتمة مباشرة صريحة فى وقعها الأخير ، او نزعها الأخير ، تبدو وكأنها خاتم الشعر العربى يطبع به قصيدته بتلخيص حكمتها فى كلمات مدعية اخيرة :

رؤوسنا تسقط .. لايسندها
الاحواف الياقة المنتصبة
فارحم عذابى ايها الالم ..
واسند حطامى المنهار .

وكان بوسع امل دنقل ان يرحم قصيدته من هذا التذييل ، لولا انه مشدود الى نمط اقصيدة العربية ، بالرغم من استحداثه لاسلوب المزاوجة بين المشاهد الدرامية فى فقرات متكاملة استفادت من تقفية القصة والشعر الحديثين واذا تذكرنا الحبيبة التى كونها فى هذه القصيدة وجدنا انها مؤلفة من ثلاثة مشاهد استبدالية يتخللها مشهدان سياقيان ، وهى جديلة محكمة متوازية لولا الفقرة الختامية التى تفك بعض خيوطها وهى تحاول ان تعقدها العقدة الاخيرة التى لاتنفرط بعدها .

● ● ●

هل يمكننا ان نقول ـ بعد هذا التتبع التطبيقى ـ ان ماوصل اليه العالم اللغوى الكبير « رومان جاكوبسون » من ان وظيفة الشعر هى « عرض مبدأ تكافؤ المستوى الاستبدالى مع المستوى السياقى » يفسر بنية هذا الشعر ، ويعنى انه كلما تحقق فى مستوى السياق الدرامى اكبر قدر من التكثيف المجازى والاستبدالى فى الموسيقى والصور والمصاحبات اللغوية ، وكلما تحقق فى هذا المستوى الاستبدالى من روح التنامى والتكامل السياقى بفضل الفاعلات الدرامية مايكاد يجعله ينبسط فى بنية سطحية ، كلما تعانق هذان المحوران واشتمل احدهما على بعض خصائص الاخر وتحددت قيمته فى ظله تحقق اكبر قدر من الشاعرية والفاعلية الوظيفية فى الشعر .

فاذا ماأنتقلنا مع امل دنقل الى « العهد الآتى » لاحظنا عمق الروح الاستبدالى الذى هو اقرب الى جوهر الشعر فى الهيكل العام للديوان وتفاصيله الجزئية فابتداء من العنوان هناك مفارقة التقابل بين العهود : القديم والجديد والآتى . وهذا يجسد طموح الشاعر الى استرداد دوره ، ويصبح توقه الى ان يكون نبى عصره وان تتقدس كلماته هو المحور الكامن وراء جميع مواقفه واختياراته ، فهو بعث للنبوءة فى الشعر بمنطق القرن العشرين ، على ان هذا الرداء الذى يلبسه كثير من الشعراء قد يبدو فضفاضا على بعضهم واشد احكاما على بعض هم الاخر ، ولاينبغى ان نتحرج من تحليل هذه الظاهرة ، فكل مظاهر الخلق الانسانى تبدو وكأنها قبس من النبوءة وفيض عنها

العلم نبوءة اذ يحاول استكناه سر الطبيعة والوصول الى ما لم يتحقق من قوانينها فهو رحلة فى قلب المستقبل لتجليته والسياسة نبوءة لانها ادراك عميق للشكل الذى ينبغى ان ينتظم به المجتمع لتحقيق اكبر قدر من التوازن المثمر بين قوى الحياة والفن نبوءة لأنه تفجير طاقات الانسان ليرى فى لحظات التوهج مسيره ومصيره ، وكل منهما ان لم يعرف نهجه وقدرته تحول من النبوءة الى الرهان ، تخبط لايدرى اى مسلك يؤدى به الى الامساك بزمام المستقبل . ومايعنينا فى الدرجة الاولى من ذلك هوان « العهد الآتى » لم يكن له ان يتشكل هكذا الا على اساس تصور معين لمراحل زمنية ثلاث : هى الماضى والحاضر والمستقبل ، وكل من هذه المراحل يستوعب امادا بالغة الطول ، فالشاعر يطمح الى ان يكتب لنا انجيل العصر الحديث الذى يقف مع العهدين القديم والجديد ، بل ينزع الى الحلول بديلا عنهما ، والمحور الاستبدالى الكامن وراء النسق الشكلى للديوان كله يتمثل فى ان متلقيه لايسعه ان يستأنف فهمه ابتداء من الصفر ، فهو يستلزم اسفارا ومزامير سابقة ، ثم يطرح نموذجا جديدا يحاكيها وينقضها ، وهذا يفرض على القارىء الواعى حركة متذبذبة دائبة فى اتجاهين :

احدهما : النفاذ من النص الماثل امامه الى نظيره الباطن لادراك جميع تفاصيل المفارقات والمخالفات المستمرة .

وثانيهما : نظم العناصر الماثلة فى نسقها لاستخراج دلالتها التركيبية التى تختلف بالضرورة عن دلالة الجزئيات ومقابلاتها .

على ان توظيف الانماط التراثية اذا تم هكذا على مستوى الصيغ ـ لاعلى مجرد الموضوع او الاطار العام .
ـ يضع القارىء دائما على حافة نوع خاص من التوتر يمكن ان نطلق عليه توتر التذكر ، فلا يستطيع ان يمضى فى تلقيه للنص دون ان يستحضر تداعيات نظيره فى المستوى المستشار ودون ان يقارن بشكل دائم بين مايؤديه كل من الطرفين . واذا كان القارىء العادى يكتفى بلمح المشابه ويستعد باكتشاف الموافقات فان القارىء المثقف يتوتر لهذه المشابه ولايرتاح حتى يدرك المخالفات ويضع يده على مناط المفارقة ، اذ ان هذا هو السبيل الحقيقى لاعادة انتاج دلالة النص الجديد . ومن بين الاستخدامات التراثية نجد ان توظيف النصوص الدينية فى الشعر يعد من انجح الوسائل ، وذلك لخاصية جوهرية فى هذه النصوص تلتقى مع طبيعة الشعر نفسه وهى انها مما ينزع الذهن البشرى لحفظه ومداومة تذكره كما اسلفنا فلا تكاد ذاكرة الانسان فى كل العصور تحرص على الامساك بنص الا اذا كان دينيا او شعريا . وهى لاتمسك به حرصا على مايقوله فحسب ، وانما على طريقة القول وشكل الكلام ايضا . ومن هنا يصبح توظيف التراث الدينى فى الشعر ـ خاصة مايتصل منه بالصيغ ـ تعزيزا قويا لشاعريته ودعما لاستمراره فى حافظة الانسان . وهذا ماينجح شاعرنا فى استثماره باعتماده على جانب الصيغ من التراث الدينى فى هذا الديوان .

فالمحور الاساسى لقصائده هو استبدال العناصر الدينية المقدسة واحلال عناصر اخرى محلها ، متكئا فى نفس الوقت على السياق الشكلى للنصوص القديمة حيث يصبح « توازى الموقع » المصدر الرئيسى فى توليد الدلالة الجديدة .

فعندما يضع امل دنقل لقصيدته الاولى عنوان « صلاة » فانه يستحضر بذلك اكثف لحظات التجربة الدينية التقليدية فاذا شرعنا فى قراءة صلاته وجدناها منذ السطر الاول تعبيرا لاذعا عما يتم فى العصر الحديث من انتهاك للقدسية ا يقول :

« أبانا الذى فى المباحث . نحن رعاياك . باق لك الجبروت
وباق لنا الملكوت . وباق لمن تحرس الرهبوت »

فالمقطع وتوزيع الجمل وبنية الكلمات التائية تنتمى لعالم الصلوات المسيحية ، لكن المصلى له لايقيم فى السماء كما تعودنا ، وانما فى . . المباحث . ! وينبغى الا نغفل عنصرا مميزا فى هذا الاستبدال وهو الناجم عن دهشة المتلقى نتيجة لضعف احتمالات التوقع . فعندما يقرأ مطللع الجملة يكاد يكون مطمئنا الى ان تكملتها ستأتى من بقية المصاحبات « فى السماء » لكنه اذ يجد « فى المباحث » وهى لم تخطر له على ذهن فان كمية المعلومات او الافادة الناجمة عن ذلك تربو بكثير على كمية الافادة فى الحالة العادية طبقا للقانون الاعلامى الشهير الذى يؤكد ان هناك تناسبا عكسيا بين درجة الاحتمال ودرجة الاعلام ، فكلما قل الاحتمال زاد الاعلام والعكس بالعكس .

وهو القانون الذى يستقل فى الدعاية للفت النظر ، ولكنه يستغل دائما فى الفن لاسباب تتجاوز مجرد لفت النظر وتتصل بتوليد المفارقة وتلقيح الدلالة وانتاج التأثير الجمالى المطلبو والمفارقة هنا بين السماء والمباحث باعتبارهما طرفى نقيض فيما تمثلان من قيم ، وحتى اختيار كلمة المباحث العامية التى قد تشير الى المكان او المؤسسة او المخلوق الغريب الذى يصنع المكائد بداخلها كل ذلك يفضى الى سقوط القارىء فى بؤرة الاستبدال وفاعليته .

وإذا كانت هذه الفقرة قد اعتمدت على توازى الموقع بين الكلمات فإن الفقرة التالية تستثير الشطر الثانى من السياق الدينى الاسلامى عن طريق توازى الصيغ بينها وبين آيات محددة من سورتى « العصر » و « المؤمنون » إذ تمضى هكذا : « تفردت وحدك باليسر . إن اليمين لفى خسر . أما اليسار ففى العسر . إلا الذين يماشون . إلا الذين يعشون . يحشون بالصحف المشتراة العيون فيعشون . إلا الذى يشون . وإلا الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت »

فيخضع القارىء ـ كما قلنا ـ لتوتر التذكر ، ويدرك بتوازى الصيغ ان انتهاك العدالة والقدسية الذى تمارسه هذه المؤسسات يتم التعبير عنه بمعادل اسلوبى جارح . كما يتم الربط بين الفقرة الأولى من الصلاة والفقرات التى تليها عن طريق القافية التائية التى تتوزع على نهايات المقاطع ، لا

كمجرد حلية موسيقية خارجية وإنما كقرار غائر يحدد مراحل ايقاع الصيع ، ويضع بالتكرار المركز فى المقطع الاخير المقابل الختامى للمطلع ، مما يعطى للقصيدة شكلها المنتظم ووحدتها العميقة .

● ● ●

وبالرغم من ان مجموعة « العهد الآتى » ذات قوة اسرة تغرى باستمرار التناول النقدى فإننا مضطرون لأن نخلع انفسنا من منطقة جاذبتها لنعود كما وعدنا الى شرح فكرة التزاوج والتمثيل لها ، فنجد انها تعنى - كما ألمحنا - « بروز عناصر متعادلة - من الوجهة الصوتية والدلالية » فى مواقع متعادلة من القصيدة » ولايقتصر مفهوم التعادل على مجرد التشابه ، بل يندرج تحت مقولة أخرى هى امكانية التبادل كما ان المواقع ليست قاصرة على الموقع النحوى فى الجملة الصغيرة ، بل تشمل اوضاع البنية الكلية للقصيدة وهدا التزاوج باعتباره « البنية الام » للصيغ الشعرية يتم رصده على عدة مستويات لغوية من اهمها النحوى الدلالى ، ويلتقى فى تأثيره مع عامل اخر حاسم فى تشكيل هذه البنية ، وهو مايطلق عليه « الرحم التقليدى » المنتج للصيغ الشعرية ، ويتمثل فى مجموعة التكرارات التى تفرضها بنية القصيدة التقليدية من وزن وقافية فاذا اخذنا فى الاعتبار ان التزاوج الدلالى يستوعب الانماط التصويرية للشعر ويبرز نظامها الداخلى ادركنا ان هذا

النموذج الثانى من نماذج وصف الاداء الشعرى يساعدنا على التحقق من طبيعة عملية انتاج الدلالة فى الشعر على مستوى القصيدة المفردة بعد ان تمكنا عن طريق النموذج الأول من وصف « الميكانيزم » العام . ونستطيع حينئذ ان نعثر على العصب الموحد للقصيدة فى مستواها العميق ، لامن خلال وحدة الموضوع والايقام ولاالتأثير ، فكل هذا يمكن ان يتم فى نص هذا النظام الكامن بين وحداتها التركيبية بمستوياتها العديدة . كما يمكننا حينئذ ان نتحقق من فرض آخر أشرنا اليه من قبل ، وهو ان خواص التعبير عنصر أساسى مكون لدلالة النص باجراءاته الموسيقية والتركيبية والرمزية ، وان هذه الاجراءات مجال مفتوح للتحليل لأيستنفد مرة واحدة ، ولاتنتهى امكاناته فى التجربة الاولى ، ومن ثم لايمكن اتهامه بالقصور بعد اية محاولة ، إذ يظل قابلا لتزايد المعرفة مادام التزم نهجا علميا يحول بينه وبين التناقض او التكرار .

وقد اخترنا للتمثيل لمبدأ التزاوج قصيدة اخرى مس نفس المجموعة التى اخترنا منها القصيدة السابقة ، وهى قصيدة « السويس » من ديوان « البكاء بين يدى زرقاء اليمامة » . وتتكون القصيدة من قسمين مرقمين (١ ـ ٢) وتنتهى بتساؤل ويمثل كل قسم منها كتلة متميزة تتبع نسقا تركيبيا مختلفا عن نظيره وفى تحليلها يمكننا ان نكتشف التزاوج المولد لدلالتها على ثلاثة مستويات :

ـ المستوى الاول يعتمد على تكرار نمط العلاقات الافقية بين العناصر المكونة لكل وحدة وهى علاقات نحوية فى حقيقتها لكنها ذات طبيعة صوتية هى التى يعتد بتأثيرها .

ـ المستوى الثانى يتمثل فى العلاقات الراسية بين هذه العناصر المتقابلة ، وهى ذات طابع دلالى جزئى .

أما المستوى الثالث فيعتمد على التزاوج بين الوحدتين الرئيسيتين ويوضح دور التساؤل الاخير ، مما يؤدى الى بروز الدلالة الكلية للقصيدة .

يتألف القسم الأول من ثلاثة وحدات تخضع لنمط متكرر وتدخل عليه تنويعات مثرية ، ويتألف نمط الوحدة الاولى من العناصر التالية :

فعل ماضى ÷ ضمير فاعل متكلم ÷ متعلقات من النواصب والمجرورات .

ولأنه نمط بسيط يكاد يكون هو الشائع فى الجملة العربية فان الشاعر مضطر الى ادخال تنويعات عليه تكسر رتابته لكنها تخضع بدورها لنوع من النظام الدقيق . فبعد ان تتوالى ثلاثة افعال على نفس النمط :

عرفت هذه المدينة الدخانية مفهى فمقهى . شارعا فشارعا رأيت فيها (اليشمك) الاسود والبراقعا وزرت اوكار البغاء واللصوصية يأتى الفعل الرابع مسبوقا بالجار والمجرور : على مقاعد المحطة الحديدية نمت على حقائبى فى الليلة الاولى

ثم يتحول الفاعل الى اسم اخر ويظل الفعل ماضيا :

انقشع الضباب فى الفجر . . فكشف البيوت والمصانعا والسفن التى تسير فى القناة كالاوز .

اما الوحدة الثانية فتبدأ بالفعل رايت الذى يقيم تزاوجا تاما مع افعال الوحدة الاولى ، اى يكرر بالضبط نمطها الصرفى ، ولكنها لاتلبث ان تمضى فى اتجاه آخر اذ تستغرق فى وصف المفعولين :

(رأيت عمال السماد
يهبطون من قطار « المحجر » العتيق يعتصبون بالمناديل الترابية
يدندنون بالمواويل الحزينة الجنوبية
ويصبح الشارع دربا فزقاقا فمضيق
فيدخلون فى كهوف الشجن العميق
وفى بحار الوهم : يصطادون اسماك سليمان الخرافية)

ولان هذه الوحدة ليست سوى جملة حالية كبرى تستحضر الذكرى وتمثل الرؤية المحسوسة فانها خروج واضح على النمط بالرغم من انها تابعة للفعل الرئيسى المزاوج « رأيت » فهى مضارعات مجرورة الى منطقة الماضى ، لكن تكرارها وقوة حضورها يجعلانها انتهاكا للنسق السائد ، مما يدفع الشاعر الى وضع الوحدة باكملها بين قوسين

وتعود الوحدة الثالثة لبتثبيت النمط بقوة وتركيز شديدين :

عرفت هذه المدينة

سكرت فى حاناتها
جرحت فى مشاحناتها
صاحب موسيقارها العجوز فى تواشيح الغناء

ثم تختم بجملة تتزاوج يتميز بالتصعيد الناجم عن التكرار :

وفى سكون الليل ، فى طريق بور توفيق
بكيت حاجتى الى صديق
وفى اثير الشوق : كدت ان اصير ذبذبة

اما القسم الثانى من القصيدة الذى يرقمه الشاعر بالرقم (٢) تمييزا له عن الاول وتحديدا للمنعطف الذى ياخذه فهو يبدأ بالظرف « والآن » ليضع المكرر فى عملية التزاوج الافقى ، وهى مسندة لاسم ظاهر فى ابياتها العشرة الاولى ، لايخرج عن ذلك سوى البيت الثالث الذى يسند لضمير المتكلم :

اذكر مجلس اللاهى .. على مقاهى الاربعين

مما يجعله لونا من التوطئة للنمط الذى سيغلت بعد ذلك حيث يسند المضارع للمتكلم ، ويتكون النمط المكرر بالاضافة للفعل والفاعل من جار ومجرور ، فيتوالى تزاوج تام فى مثل :

ويسقط الاطفال فى حاراتها
فتقبض الايدى على خيوط طائراتها
وترتخى هامدة فى بركة الدماء

وتأكل الحرائق . .
بيوتها البيضاء والحدائق .

ونلاحظ ان الخروج على النمط فى البيت الاخير يعد بدوره تمهيدا للانتقال الى مايشبه الوحدة الجديدة التى يتغير فيها فاعل المضارع فيصبح ضمير المتكلمين اولا ليتخلص بعد ذلك من صيغة الجمع ويعود الى صيغة المتكلم المفرد التى بدات بها القصيدة :

ونحن هاهنا . . نعض فى لجام الانتظار
نصغى الى انبائها . . ونحن نحشو فمنا ببيضة الافطار
فتسقط الايدى عن الاطباق والملاعق
اسقط من طوابق القاهرة الشواهق
ابصر فى الشارع اوجه المهاجرين اعانق الحنين فى عيونهم
والذكريات
اعانق المحنة والثبات .

وتظل صيغ هذه الابيات امينة للنمط المذكور ، لكن التزاوج الافقى فيها لايقتصر على التركيب الصرفى والنحوى ، بل يشمل مايطلق عليه « الرحم التقليدى » المتمثل فى الوزن والقافية ، ويشمل شيئا ادق من ذلك وهو الايقام الصوتى المتعادل لللكونات الموسيقية لمجموعات الحروف المستعملة التى تبرز بكشل منظم فى مواقع متعادلة ، مما لايتسع المجال الان للافاضة فى شرحه وتحليله بالرغم من اهميته .

فاذا انتقلنا الى المستوى الثانى الذى يتصل بالعلاقات الراسية بين العناصر المتقابلة وجدنا صلة دلالية حميمة بين كل الافعال المكونة له مادامت تنتمى لنفس النمط ، فالافعال (عرفت : رأيت : زرت : نمت) تمثل ثنائيات متزاوجة دلالية بين المعرفة والرؤيةمن جانب والزيارة والنوم من جانب اخر ، وحين تغير الفاعل اصبحت الافعال (انقشع : كشف) وهما ثنائى متكامل دلاليا ايضا . وفى الوحدة الثانية لايصبح التعادل بين العناصر المكونة قائما على التشابه او التقابل الدلالى ، بل يعتمد على التوالى الحركة » يهبطون : يعتصبون يدندنون : يدخلون « كهوف الشجن » : يصطادون « الوهم » وتعززه بعض العناصر المتقابلة الاخرى مثل (المناديل الترابية : المواويل الحزينة الجنوبية : اسماك سليمان الخرافية) . وفى الوحدة الثالثة تاخد المعرفة ابعادا درامية . اذ تتوالى افعالها متصاعدة (سبحت : سرت) و (بكيت : كدت ان اصير ذبذبة = تذبذبت) .

وتمضى الافعال فى القسم الثانى فى مجموعات ثنائية يضا بين (تحصدها النيران : لاتلين) (يقتسمون الخبز الدامى : « يقتسمون » الصمت الحزين) (يفتح الرصاص : يسقط الاطفال) (تقبض الايدى : ترتخى) (تأكل الحرائق : نعض « فى لجام الانتظار ») (نصغى الى الانباء ببيضة الافطار (تسقط الايدى عن الاطباق : اسقط من طوابق القاهرة)

(ابصر اوجه المهاجرين : اعانق فى عيونهم) .

واخيرا تبرز لنا من التقابل بين هذين القمسين المفارقة التى يقيمها الشعر بين الخطتين : احداهما تنتمى الى ماضى الذكريات الحلوة والتجارب الساخنة الاليفة التى تربطه على الصعيد الشخصى بهذه المدينة ، والثانية تتمثل فى هذا الحاضر الدامى الاليم ، الذى تاكل فيه الحرائق بيوتها البيضاء . وتأتى هذه المفارقة لتعزز مفارقة اخرى هى بيت القصيد ، وهى التى تقوم بيثن مكانين - او عالمين - فى نفس اللحظة الحاضرة : عالم السويس بدماره وتضحياته ، وعالم القاهرة بحياتها الرتيبة اللاهية ، ويؤدى احتكاك هذين العالمين الى الشرارة الاخيرة فى القصيدة المتمثلة فى هذا التساؤل :

هل تاكل الحرائق
بيوتها البيضاء والحدائق
بينا تظل هذه القاهرة الكبيرة
آمنة . . قريرة ؟
تضى فيها الواجهات فى الحوانيت ، وترقص النساء على عظام الشهداء ؟

لكن غيبة الفاعل الشخصى فى هذا المقطع الاخير توميء الى تعميم التجربة وقربها من التعبير المباشر فى اللحظة التى كان « الميكانيزم » الخاص بها قد اوضك على النجاح فى انتاج دلالتها دون حاجة لهذه النهايات الصريحة الحكيمة .

ومع ان التحليل لم ياخد مداه ، لم يستنفذ جميع امكانياته بعد ، الا انه بحسبنا ان نقف عند هذا القدر فى تاصيل المنهج والاشارة الى امكانيات تطبيقه ، مظمئنين الى ان كل قصيدة تولد شفرتها الخاصة ، بحيث تتمثل الرسالة الفريدة لها فى بنيتها ذاتها ، ومستيقنين من ان محاولات الاقتراب من الشعر ان لم تجتهد فى فك رموزه واكشتفا عالمه وتوضيح نظامه ، وتكف عن دس انفها فى حياة الشاعر وعواطفه وتصوراته الخاصة فهى ثرثرة لاتغنى فتيلا فى التقدم نحو ادراك علمى لطريقته المتميزة فى انتاج دلالته وتشعير كلماته .

أنشودة

«الوزن العاشق»

يقول « بريخت » ان الطابع التاريخى للمسرح يؤدى الى تأمل نظام اجتماعى محدد من وجهة نظر نظام اخر وان تطور المجتمع هو الذى يصنع وجهات النظر . وتتجلى تاريخية المسرح فى الكف عن تقديم الانسان كفرد عادى لامعنى له ، ومحاولة الكشف عن البنية الاجتماعى التاريخية العميقة التى تتراءى دائما خلف مظاهر الصراع الفردى .

وإذا كان هذا القدر من التاريخية ضروريا وحتميا فى جميع اشكال المسرح لدى الواقعيين فانه يمثل الحد الادنى الذى لايمكن تجاهله فى المسرح التاريخى عند جميع الاتجاهات النقدية اذ لامحيد له فى بعثة لبعض ملامح العصور السابقة ان يتمثل القوى التارخية الفاعلة فى تشكيلها ويرصد طرفا من حركتها . ولامفر للبطل التاريخى ان لايكون مجرد تجسيد لشخصية فردية محصورة فى ذاتها ، بل بؤرة مشعة تتركز فيها عناصر رؤية متماسكة ومنطقية ، تشف عن الوعى بالاحداث والقدرة على ادراك دلالتها ومازال المسرح الشعرى فى ادبنا

العربى بحاجة الى استقتطاب جهود المبدعين والنقاد ، مما يجعل مسرحية « الوزير العاشق » للشاعر فاروق جويدة تكتسب بريقا متالقا فى هذا الموسم ، تسهم فيه حملة اعلامية متقنة ، ونخبة تمثيلية من اقدر نجوم المسرح المصرى العريق ، تعرضها فى عدة عواصم عربية ، من القاهرة الى الجزائر وتونس وعمان ، وإن كان على القراءة النقدية ان تخفف من تأثير هذه العوامل الخارجية ، لتواجه النص فحسب بتنسك علمى موحش ومؤنس معا .

■ سجناء الهوى :

وتقدم المسرحية شخصية الشاعر الاندلسى المتفرد ابى الوليد ابن زيدون ، وهو يلهو بلعبتى العشق والوزارة ؛ فيطارح ولادة بنت المتسكفى الاميرة المتحررة غراما لاعجا ، ويساومها على خطة لاسترجاع عرش ابيها وتوحيد الامارات الاندلسية تحت تاجها ، فتأبى خوض غمار الفتنة ، وتعرض عليه ان يقنع بالحب والشعر ويكفكف من طموحه الجموح ، فيرد عليها : -

إنى احب الشعر حبى للحياة . .
والشعر سيف ليس فى يده قرار . .
وانا اريد الملك
انى اريد السيف والسلطان . .
فالحلم اكبر من حكايا الشعر . .

اكبر من اقاويل اللسان .
السيف للسلطان
والقلب للفنان

لكن تدبيره لايلبث ان يفتضح اذ يتولى غريمه فى السياسة والهوى ، الوزير « ربيع » ابلاغ الملك وتأليبه عليه فيلقى به فى قاع السجن ، وتحاول ولادة ان تستنقذه استعطافا عزيزا فتبوء بالخيبة ويمعن ربيع فى كيده فيسعى الى ولادة يراودها كى يشغل المكان الشاغر فى بيتها ، فاذا تأبت عليه لوح لها بالسجن حتى تلين ، وتستعصى على التهديد فيجرب معها سلاحا آخر كى يرغمها على القبول ، فيخيرها بين حياة ابن زيدون أو الرضوخ لما يبتغيه ، فتؤثر الابقاء على الشاعر وتخضع لحماية ونزق غريمه بعد ان تدرك انه قد حاصرها وجند حراسها ويعلم ابن زيدون بخيانتها فيشتد عليه عذاب السجن وألم الحرمان ومواجدة . ويذهب اليه خادمه الذى كانت تربطه بزهراء وصيفة ولادة قصة حب موازية فيعرف منه انهما قد اقترنا ، وانجبا طفلين اطلقا عليهما اسمى سادتهما « وليد » و « ولادة » وعندما ينصرف زياد ويخلو الشاعر الى نفسه يفيض بشعر رائق عذب ، يحس فيه فاروق جويدة استلهام ابن زيدون وترجيع اصدائه ، ويطعمه بفقرات من الجمل الشعرية العاجية المأثورة فيقول :

من يرحم القلب من شوق يكابده
الله يعلم ان الشوق اضنانى

« ماكنت احسبنى أحيا الى زمن »
أنساك فيه . . ولابالبعد تنسانى
آه من الدهر لايبقى على امل
إنى كفرت بحب كان إيمانى
« ياروضة طالما » اسكنتها قلبى
بالله كيف توارت فيك الحانى

ويتولى المؤرخ الراوية فى المسرحية « ابو حيان » سرد الاحداث كما قدم لها ، فيزور ابن زيدون فى سجنه ونعرف من حوارهما الكوارث التى تحيق بامارة قرطبة ، وبقية بقاع الاندلس ، فربيع الذى يقود الجيش ليس سوى عميل لاخواله من الفرنجة ، فنستشعر فداحة المصير ونشم رائحة المأساة القادمة وتذهب ولادة اكثر من مرة لزيارة السجين ، فاذا بثها شكواه واحزانه باحت له بسر ماتعرضت له من خوف وهوان ، وعندئذ يتعالى الضجيج خلف المسرح ، فليس العمر هو الذى ضاع فحسب وانما الارض ايضا . وسارق الحب هو سارق الارض وتصل الحرب الى شوارع المدينة ولااحد ينقذ الوطن الممزق الذى باعه السماسرة وخانه الاحكام . ويدخل جيش الفرنجة قرطبة وبسقوطها تسقط الاندلس فى المسرحية ويتعالى صوت ابى حيان الذى يمثل الجوقة والمؤرخ والضمير الحى للجماعة مستغيثا برسول الله ومناشدا له كى لاتغيب كلمته بينما تقرع اجراس الكنائس ويتلاشى صوت المؤذن بالتدريج بينما يهبط الستار .

وتتوزع هذه الاحداث على قسمين ، او فصلين يتضمن الاول ثمانية مشاهد والثانى سبعة فى توازن دقيق ، وتنقل رشيق بين قصور ابن زيدون وولادة والملك وبيت زياد المتواضع ثم قاعات السجن وردهاته حيث تنمو الوقائع وتتوالى فى انسياب عضوى وايقاع مسرحى مضبوط فمؤلفنا الشاعر يمتلك اذن قدرة على البناء ، وخلق الشخصيات وتنسيق الادوار ، وقيادة الاوركسترا الدرامية حتى تصل الى نهاية اللحن المسرحى الهادر . ومن ثم يتعين علينا ان نأخذ عمله بجدية بالغة بقدر مانعلق عليه من اهمية فى المسرح الشعرى فى ادبنا العربى المعاصر .

■ المجتمع الآخر :

بيد ان اول مانفتقده فى هذه المسرحية هو يقظة الحس التارخى وعمق الوعى بمتطلبات الموقعة الزمانية للاحداث فلا ريب ان الشاعر قد عايش ابن زيدون فى قصائده كما يقول ، واستهوته اسطورة الحب المدوى بينه وبين هذه الاميرة اللعوب التى كانت تتوشح فيما تروى كتب الادب ، بغلالة رقيقة قد طرز عليها : ـ

أنا والله اصلح للمعالى
والبس حلتى واتيه تيها
أمكن عاشقى من صحن خدى
واعطى قبلتى من يشتهيها

وقد كانت لديه فرصة ذهبية لاستثمار هذه الطبيعة الفتانة لولادة ليجعل تحولها عن ابن زيدون بعد ان تبينت انه لايعشقها هى وانما يعشق الملك ليس ناجما عن رعبها الذليل من مكيدة ربيع وتمسكها الساذج بحياة ابن زيدون على حساب عرضها ، مما لاترضى به جارية وضيعة ، ناهيك بأميرة نبيلة وانما إستطابة للذة الجديدة فى الغرام ، واستمراء لنزق الشعر والتحرر والهوى المتنقل كما ترسم لنا كتب التراث شخصيتها الجسورة المعقدة .

على ان فقدان الحس التاريخى يتمثل جليا بالاضافة الى ذلك فى ظاهرتين بارزتين احداهما : اطلاق مجموعة من التسميات الحديثة على الوظائف والمواقف التى كان ينبغى توثب مصطلحاتها القديمة ، فلم يكن هناك من يسمى بوزير الامن وانما صاحب الشرطة ولايطلق على المكوس والجبايات كلمة الضرائب وليس للملك مدير مكتب بل حاجب واجهزة التجسس لم تكن تسمى حينئذ بالمباحث كما يتردد كثيرا فى المسرحية ويطلق على احدى شخصياتها « عبدون » رجل المباحث بل لابد ان يسمى عينا اومن العسس وايسر معرفة التاريخ العربى الاسلامى تجعلنا نستبعد ان تكون هناك صورة ضخمة للملك على جدران القصر ، ولانتوقع على الاطلاق ان تعزف الموسيقى من خلف الكواليس السلام الملكى فى فترة ملوك الطوائف الاندلسية ! اما الظاهرة الثانية اللافتة للنظر فى هذا الصدد فهى الاتكاء الشديد على مقولة « الشعب »

تكرارها المسرف المخالف لمبدأ الاحتمال فى السياق التاريخى للمسرحية .

وقد استخدم شوقى مثلا فى « مصرع كيليوباترا » كلمة الشعب بالرغم من عدم احتمالها قائم

انظر الشعب « زيون » كيف يوحون اليه
ياله من بغبغاء : عقله فى اذنيه

فاستطاع ان يدمغ ـ بمنظور رجل القصر المتمرس ـ فكرة الجماهير ويبرز غوغائية بصورة شعرية فذة تقرن الكتلة البشرية المتجمعة بالطائر الناطق الآلى الذى ليس له من عقل سوى اذنيه ولاتتعدى قدراته تكرار مايلقى عليه .

اما فاروق جويدة فيردد مقولة الشعب ، ويتغنى بها عشرات المرات بشكل يخالف معطيات العصر الذى تدور فيه المسرحية ويناقض منطقه . ولا يقف الأمر عند حد التعبير اللغوى المستحدث فحسب ، والذى كان يؤدى حينئذ بكلمات اخرى مثل الناس او المسلمون او العامة او غير ذلك ، وانما يتجاوز هذا الى الدور المنوط بهم ، فليس صحيحا ان الشعب كان هو الذى يولى الوزير كما يقول ابن سالم لابن زيدون « الشعب قد ولاك خيرة امره » ولايحتمل ان تقول ولادة له :

وتركت شعبك
للضياع .. وللفساد .. وللهوان
الشعر سيفك ياوليد
والشعب جيشك .

ولايمكن ان تقول له « اذهب لشعبك » فيرد عليها » من قال ان الشعب فى يده القرار ونفس كلمة « القرار » هذه التى تتردد كثيرا فى المسرحية ليست سوى صدى موجع للغة السياسة المعاصرة عندما تمارس شبق الحكم وتنتصب فى يدها التة فى لحظة الانفراد بلذة السلطان المطلق . وابراز دور الشعب فى صياغة مصيره لايتأتى بكثرة الاشارة المباشرة اليه وتسميته وانما بالتركيز على وضع القوى الشعبية الفاعلة موضع التأثير الحاسم فى مجريات الامور حضورا وغيبة ، استجابة لمنطق الاحداث لاان تكون الدسائس والمؤمرات من جانب الخبثاء والاسر والاستسلام ثم النواح والعويل قصارى جهد الابطال الايجابيين هى محركات الموقف العام فيحاول المؤلف تغطية هذا التصور المثالى للاشرار والاخيار بدعوى الخيانة متغنيا بالشعب ، دون ان يتحرك احد منه ساكنا للدفاع عما يملك او لايملك فاسقاط هذه الكلمات المعاصرة وماتحمله من تصورات لطبيعة المجتمع ونظمه فى سياق موقف زمنى محدد على فترة اخرى يؤدى إلى الخلط بين العصور وشحوب الفوارق الجوهرية فيما بينها ، مما قد يضعف من وعينا بمحصلة التطور ويجعل وجهة نظرنا قاصرة عاجزة عن فهم ماخدث ويصبح النداء الدينى الاخير مجرد متنفس سهل يفثأ به المحبطون غضبهم دون ان يكون سلوكهم الماثل فى المسرحية ولاقيمهم المحركة لاحداثها نموذجا للشعور الدينى الحقيقى ، ولكنه حيلة

ماهرة يستغلها المؤلف ليثير فى القراء والمشاهدين رعشة ختامية تهتز لها قلوبهم وايديهم بالانفعال والتصفيق

■ الرخصة والعزيمة :

منذ ارسطو ونحن نعرف ان الشعر اعمق فلسفة من التاريخ ؛ اذ يعبر عما هو عام ، بينما يقتصر التاريخ على الوقائع الخاصة المحددة ، ولما كان من المستحيل على اى عمل ادبى ان يقدم جميع التفاصيل الثرية للوقائع التاريخية ، فلامناص له من اختيار بعضها طبقا لمبادىء جمالية وفكرية هى التى تكون رؤية الشاعر وتوجه انتقاءه بينما لايتعين على كاتب التاريخ ان يقوم بهذا الاختيار الفنى واقصى مايضطر اليه هو ان يروى ويحكى ، فتصطبغ كتابته بطابع ملحمى واضح ولعل هذا هو السبب فى ان المسرح التاريخى يعتمد عادة على التكنيك الملحمى الذى ينجح بقدر مايعدد المؤلف من موضوعات موصوفة ويتدخل فى تنظيمها اذ ان من العسير ان لم يكن من المستحيل ـ عرض التاريخ وهو يقع ويحدث بشكل درامى ، ومن هنا فإن وسيلة الراوى الذى يحكى ويعلن تصبح الحبل السرى الذى يربط المسرح بالتاريخ .

ولقد ادرك فاروق جويدة هذه العلاقة الحميمة بين المسرح التاريخى والملحمة ، واقام بناءة على تصور صائب لدور

الراوى فى تكثيف الوقائع وتقطيرها واباح لنفسه جملة من الرخص لايستطيع احد ان يمارى فى مشروعيتها فذكر فى مقدمته المكتوبة بعض الجوانب التى خالف فيها التاريخ ، مثل طبيعة شخصية ولادة وابن زيدون واسباب الخلاف بينهما ونصوص شعر ابن زيدون وموقفه من الملك والرجل الذى احبته ولادة فيما بعد وعاشت معه بقية حياتها ، وهى عناصر لابد للشاعر المبدع ان يتصرف فيها حتى يخلق مواقفه وشخصياته كما يتراءى له ، مهما كان مقيدا بما يحاكيه .

غير ان هناك مجموعة اخرى من الرخص نخالف الشاعر فى اتخاذها ونعتقد انها من قبيل العزائم التى لاينبغى تجاوزها فهو يقول مثلا عند تقديمه لشخصياته « تدور احداث هذه المسرحية خلال الفترة الاخيرة من حكم المسلمين للاندلس وهى الفترة التى يطلق عليها المؤرخون فترة ملوك الطوائف » واذا راجعنا كتب التاريخ تذكرنا ان المسلمين قد فتحوا الاندلس عام ٧١١ م وبدات بعد ذلك بثلاثة قرون تقريبا فترة ملوك الطوائف فى منتصف القرن الحادى عشر ثم تلتها عصور المرابطين والموحدين ، ودولة بنى نصر فى غرناطة التى استمرت وحدها ترفع اعلام الاسلام الاندلسى ما يربو على قرنين ونصف . ومعنى هذا ان الحكم العربى للاندلس قد دام قرابة ثمانية قرون ، وليس ٧٠٠ عام كما يذكر الشاعر فى نفس هذه السطور وان مدينة قرطبة ـ عاصمة الخلافة ـ لم تكن هى التى « شهدت نهاية المسلمين فى الاندلس » بل ان غرناطة ظلت

بعدها قلعة محصنة من ١٢٣٦ حتى ١٤٩٢ وفى تقديرى ان هذه ليست تفصيلات صغيرة تخضع لاعتبارات مسرحية فنية بل انها حقائق كبرى اولية مستقرة فى وجدان المتلقى المثقف ، او ينبغى لها ان تستقر مما يجعله يشعر بكثير من الحرج عندما يخرج عنها المؤلف دون ضرورة فإنهاء الحكم الاندلسى بسقوط قرطبة الغاء للجزء الاكبر المزدهر حضاريا من هذا التاريخ واذا كان من حق المؤلف ان يودع ابن زيدون فى السجن طيلة حياته تقريبا ، بينما لم يقض فيه فى الواقع سوى عامين ، وان يغير اسماء ملوك الطوائف وولاة الاندلس فيصبح « ابن زيرى » « ابن بيت الزر » فى المسرحية ويبتدع اسماء « ابن عابد» و « الخليل » فإنه فى تحمسه الملتهب لامجاد الاندلس وتغنيه الجميل بعظمتها كان عليه ان يتريث فى هذه الخاتمة التى اراد بها ان يقرن مصير البطل بمصير الوطن وضياع الحب بضياع الارض ، فتعجل هذا الضياع قبل اوانه بقرون مما لايتسق مع هدف المسرحية ولايطابق حقائق التاريخ الأساسية .

■ اللغة الثالثة :

لقد استقر فى النقد الادبى ، منذ ان ابرز الشكليون الروس الفروق الجوهرية بين لغتى النثر والشعر ، ان هذه اللغة الثانية تتشكل على السطح الاملس المحايد للغة النثر ، وتمارس فوقه

تنظيم نسيجها ورسومها وخواصها التعبيرية والتصويرية المتميزة . وجسد المحدثون هذا الفرق بمصطلح الانحراف ، ويعنى ان شعرية اللغة تقتضى خروجها الفاضح على العرف النثرى المعتاد وكسر قواعد الاداء المالوفة لابتداع وسائلها الخاصة فى التعبير عما لايستطيع النثر تحقيقه من قيم جمالية ويبدو اننا بحاجة لانماء هذه الافكار النقدية وترسيخ فى مجالنا العربى ، ومد مظلتها على بقية الاجناس الادبية الاخرى واحسب ان لغة المسرح الشعرى ينبغى ان تتمكن من الرقى الى مستوى ثالث تلتقى فيه القدرة الشعرية الخالفة للغة بقدارات اخرى على تكوين الشخصيات وتصوير حركاتها الداخلية والخارجية فى تفاعلها الدرامى الحى المتوهج .

هذه اللغة الثالثة لابد لها ان تزاوج بين الوظائف الشعرية والدارمية ان ترينا اللغة وهى تتخلق والحياة وهى تحدث ان تجعلنا نحضر مولد الكلمات ونشهد انبثاق الاحداث ومن ثم فانها تحتاج الى عبقرية حقيقية لمبدع متعدد المواهب ، فاذا اضيف الى ذلك عامل اخرى ، وهو ان الشخصية المحورية فى مسرحيتنا شاعر وصل الى ذروة التفوق الغنائى بالحانه المعتقة الاصيلة ، اذا استحضرنا كل ذلك تبين لنا ان فاروق جويدة شاعر متعدد المواهب بالفعل اتقن اختيار مساحته الدرامية ، وصنع نماذجه واستطاع عبر لحظات مرهفة ان يلتقط روح الشعر الذى كان يسبح فى رياض الاندلس ، ويضمخ الحياة

فيها بعبير غنائى شفيف واقصى مايمكن ان نلاحظه فى بعض المشاهد هو تفاقم جرعات الصحافة اليومية بلغوها وغثائها ، مما ينبغى لشاعر رقيق مثل فاروق جويدة ان يترفع عنه ، ويغسل لغته منه . فنقرأ فى القسم الاول مثلا حوارا غزليا بين ابن زيدون وولادة يقول فيه :

إذا كنت يوما عرفت النساء
وجربت فى الحب دون ارتواء
فانى رايتك صبحا جميلا
فليس من الارض هذا الضياء

فترد عليه ولادة بعد قليل مشيرة الى توليه للوزارة :

أحببت فيك القلب قبل المنصب
وانا اخاف من المناصب
يوما تجىء . . . غدا تضيع
ونعيش نحلم بالذى قد كان
ونظن ان الناس تصنعها الكراسى والرتب

فنشعر اننا امام لغة نثرية ـ وان كانت منظومة طغت عليها العبارات المتناثرة من زبد الصحافة اليومية مثل عرفت النساء وجربت الحب واخاف المناصب ونعيش نحلم وهى عبارات هينة مفرغة بالاستعمال اليومى المكرور ، تنزلق على سطح مسرحى نتوقع فيه تركيزا مجازيا وتفننا استعاريا وفلذات تصويرية مبتدعة ساخنة يحترق بلهبها رماد الاهمال ويعبق عطر

الشعر خاصة ونحن بحضرة ابن زيدون يجيش فى اعماقنا هدير روائعه ، مثل « ودع الصبر محب ودعك » ومثل هذه الابيات التى لااجد مفرا من اثباتها ليتذكر القارىء طبقة هذا الشعر القوى والتى يقول فيها :

انى ذكرتك بالزهــراء مشتاقا
والافق طلق ومراى الارض قد رافا
وللنســـيم اعتلال فى اصــائله
كانه رق لى فاعتل اشفاقا
والروض عن مائه الفضى مبتسم
كما شققت عن اللبات اطواقا

ونقرا مشهدا اخر فى القسم الثانى من المسرحية على لسان ولادة تبرر فيه استجابتها الذميمة لابتزاز ربيع ومعاشرتها إياه بالرغم من استمرار حبها لابن زيدون خوفا وطلبا للامن فتقدم عذرا اقبح من الذنب ان تقول :

كلاب الصيد تحمينا
ولم تخلق لنعشقها
اتيت به ليحرسنى
واعرف انه كلب
ترانى اعشق الكلبا
اخاف الدهر والايام والحكام والقهرا

ولأن الموقف ضعيف والاختيار سىء فإن العبارة المؤدية له

مهما توشحت بلون من التصوير تظل متدنية عامية لاتليق باميرة
نبيلة مترفة ولاتمثل هجاء لربيع بقدر ماهى ادانة تصم قائلتها
وتهبط بمستواها عندما ترتد اليها فاذا كانت المسرحية لاتقوى كما
اشرنا على استيعاب قدر وفير من البيانات التاريخية الوثيقة
وتنتظمها فى كتلة غنية بالاحداث والتفاصيل مما يمكن ان يخلع
عليها صبغة ملحمية كاملة متعددة الاصوات عالية الايقاع
ولاتقع على مفصل دقيق تنشطر لديه الحياة الباطنية للبطل
وتتكلس ممزقة بين طرفى صراع يتجاذبانه ، بل وتنزلق فوق
هذه اللحظة الحرجة عندما تعانى فى مخاضها ولادة دون ان
تتعمقها وتحسن تاملها والانفلات منها ، فتظل الشخصيات
مصمتة لم تنقسم فى قلبها هذه الشعرة الدرامية التى لابد وان
تنشطر نصفين كى يتولد من شررها طاقة متفجرة تضىء المسرح
بوهجها الساطع واذا كان التعبير الشعرى فى المسرحية قد
تراوح بين القوة والضعف والغنائية والنثرية فان المحصلة
الأخيرة لهذه التجربة تجعلها فى احسن حالاتها انشودة عذبة
لابد ان يجتهد الشاعر فى متابعتها باناشيد اخرى مسرحية
تندرج فى نسق الملحمة الاندلسية الكبيرة .

مشاهدات في

"المدن الحجرية"

فى مشهد من لوركا يحكى قصته مع الابداع قائلا : إن الشاعر الذى يمضى فى صنع قصيدة يتوفر لديه احساس مبهم بأنه يذهب إلى رحلة صيد ليلية فى غابة نائية . . فيضطرب فى قلبه خوف يستعصى على الشرح . . ولكى يهدأ عليه أن يتناول دائما قدحا من الماء البارد . . ويخط بريشته سطورا لا معنى لها . . أنه يمضى إلى رحلة صيد فتبترد حدقتاه بنسمات ندية ويرن القمر المستدير كالقرن المعدنى الطرى قارعا فى صمت ذوائب الاغصان . . وتبدو له ظباء بيضاء من خلف جذوع الشجر وينتفض الليل كله فى وشوشة العشب . . وتقفز المياه الصافية العميقة بين الآسال ، وعندئذ لابد من الخروج . . وهذه هى اللحظة الخطرة أمام الشاعر . . عليه أن يحمل خارطة بالأماكن التى سيرتادها . . وان يتذرع بالسكينة أمام الآف المحاسن والمقابح المقنعة بالحسن مما سيترى أمام عينيه . عليه أن يصم اذنيه مثل عوليس عن النداءات الخادعة التى تطلقها حوريات البحر . . ويسدد قوسه تجاه الصور الحية

لا الشكلية الزائفة التى تصحبها . . وتصبح تلك لحظة حرجة أن استسلم الشاعر ، فإن فعل فلن يستطيع من ثم أن يقيم عمله . على الشاعر أن يذهب إلى رحلة صيده نظيفا هادئا وحتى مقنعا ، عليه أن يثبت أمام تهاويم السراب ويترصد بحذر اللحن الواقعى النابض الذى يتناغم مع خارطة قصيدته المعدة . . وربما كان عليه أحيانا أن يطلق صرخات حادة فى وحدته الشعرية كى تنفر منه الأرواح الشريرة السهلة التى تريد أن تحمله إلى المفاتن العامية المحرومة من المعنى الجمالى والنظام الشعرى .

وإذا كان هذا صادقا على التجربة الشعرية فإنه يصور أيضا جانبا من تجربتى النقدية مع ديوان الشاعر محمد ابراهيم أبو سنة الأخير « تأملات فى المدن الحجرية » فقد سددت اليه ثلاثة أقواس طاش اثنان منها وربما اصاب الأخير . .

ـ حاولت فهمه أولا بطريقة مذهبية بالنفى للرد على دعوى الرومانسية ، فوجدت أن هموم الرومانسيين فردية وهموم شاعرنا جماعية ، وان ثورتهم تمرد على العرف وثورته حث للتاريخ ، وأنهم يهربون إلى احضان الطبيعة أما هو فيعانقها ويراها تجمدت بالإنسان ، وتشاؤمهم مطلق مرير وشاعرنا لا يصيبه اليأس من امكانية التغيير وبينما نجدهم يترنحون بالعواطف المشبوبة يتوهج عقل ابى سنة من خلال وجدانه . . غير انى وجدت هذا المسلك مسدودا يلخص الشعر ويقتله بحثا عن ايديولوجية كامنة .

ـ حاولت ثانية الاستدلال بالأشعار المستطعمة فى مطلع الديوان لتلمس تجربة الشاعر فى تحول معاناته إلى تقرح واشراف ظامىء على الموت ثم تطلع للغد وتساؤل متشوف للمستقبل ، ثم ادراك لثمن الرحلة والندوب التى لا تبرأ ، غير أنى وجدت هذا المسلك بدوره مصادرة على المطلوب وتعجلا للنتائج .

ـ فكانت المحاولة الثالثة استقرائية متتبعة للقصائد نفسها منصتة لبوح الشاعر ومستقصية لمحاوره الأساسية ، تقف عند جدلية الموت والبعث عنده ، ودورها فى تخليق صورة وتكييف اتجاهه وصبغ تجاربه وتوجيه رموزه وتحديد بنية رؤيته .

■ مدينة ميتة :

ففى القصيدة الأولى نجد مدينة شاعرنا ميتة ، منتهكة العرض لكنه موت ناقص فهو يخاطبها قائلا :

كنت تنامين
ينحسر الثوب عن الثديين
ينحسر الثوب عن الفخذين
تنهمر دماء سوداء
تتجول فوق العشب المسموم
لا نسمع نبض فى القلب المحموم

فهى تنام فى ميتة صغرى ، وبالرغم من أنه لا يسمع لها نبض فإن قلبها محموم ، ثم لا يلبث أن يتكرر فى القصيدة - قبيل نهايتها - هذا المقطع مشيرا إلى استدارة تكوينها ، ويأتى التساؤل عن البعث ليخترق هذه الاستدارة ، ويصبح بمثابة العذق الذى يربط الثمرة بفرعها ومصدر حياتها ، ويتراءى البعث هنا حقيقيا مستقبليا واعدا .

أما فى القصيدة الثانية فإن الشاعر يموت ، لأنه يجهل - أو يرفض - قوانين الحياة الظالمة ، لأنه يعشق ضوء القمر والحب والعدل ، لكن البعث الذى ينتظره بالفعل بعث زائف ، لأنه فى مهرجان الدم وسط رقص الاشباح ومع ذلك فإن الموت لم يتم ، لأنه أن حدث فسيعادل الصمت ، وهو وان كان سيقتل فى الليل إلا أنه سيبكى عليه النهار ، أى ستشرق الشمس ثانية بالرغم من كل شىء . . ومرة أخرى تنكسر الدائرة وتتفتق عن جذر الحياة ، مما ينبىء عن يقين الشاعر واتكائه على صدق وصلابة قضيته .

ولأن الموت عندما يكون فعلا مضارعا فهو احتضار تجىء القصيدة الثالثة لتقدم عملية الاحتضار عندما تحل بسحابة . . تتلوى فوق الصحراء . . ويموت باغطافها . . نفس الماء ، والسبب هو ذاته فقدان الحب والصدق أى طغيان الكراهية والكذب ، ويصبح الحزن معادلا للموت . على أن البعث هنا يأتى فى مطلع القصيدة ، وهو بعث ذو صبغة دينية ، فالسحابة تقول :

كنت اخبىء فى اجنحتى
نهرا أخضر
تتدفق فيه الموسيقى
وسماء زرقاء . .
كنت اخبىء للأطفال نجوما
للفتيات نهودا . . للمحزونين الفردوس
كان الحزن يموت .

ولما كان الحزن معادلا للموت ، فإن موته يعنى انتصار الحياة إلا أن ما تخبئه السحابة إنما هو الفردوس المفقود ، الوعد المضمر فى عالم الغيب فقلبها مازال يحترق فيه شيء ، لكنه ممتلىء بالشجن ، فهو حى مبتعث !

فهل يستسلم الشاعر للموت ؟ أنه يستنجد بالصبى الذى كان فيه ، بالإنسان الحالم بعالم افضل ـ الحلم يعادل الشعر ـ يستنجد بالشاعر فيه كى يستحضر البعث وينفى الموت :

لعل المدينة تولد من صرخة للجياع
لتبعث هذى الجذور التى يركض الموت فيها
ليفرح كل الحزانى
ويملك فيها المحبون وقتا للقبل
لعل المدينة تولد . .

بل نجده أكثر جهارة وجسارة فى استكشاف ما يحلم به ، حتى لا يقع فى دائرة الفراغ ، فيطلب من صوته أن يصبح

سيفا ، ووجهه سارية للسفينة ، كى يذهب للفقراء طعاما ووسادا وامنا . . وأيضاً موتا . . لكن لدرء المذلة أنه اذن يرسم لنفسه طريق بعثه ، كى تولد مدينته . فهل هى المدينة المثالية الفاضلة التى لا تبرز إلا فى الحلم ، أم أنها فحسب تلك المدينة المكتملة بالحياة ؟

وعندما يكف الشاعر عن التعامل مع الموت الرمز فى حواره الخصب مع البعث ويقرر أن يواجه الأشياء مباشرة فلابد له أن ينزل من فوق منصة الشعر المنغوم إلى طريق النثر الممدود ، عندما يكتب رسالة إلى الحزن فلابد أن تكون شعرا منثورا ، لأنه خلع قناع الموت ورأى عدوه المباشر فى الواقع اليومى ، من هنا رغبته فى أن يستبدل بالكلمة الشاعرة رصاصة نافذة إلى احشائه . . أنه يتوق للفعل بدلا من القول فيفقد رغبته فى النظم . . ولا تسعفه حينئذ سوى المفارقات النثرية القريبة ، والحديث المكرور المعاد ، حيث يصبح الحزن مخلوقا شيطانيا اسطوريا لأنه يفقد جدليته مع الفرح الذى يعادل البعث .

وهذا عندما يتجمد الشاعر عند طرف واحد من الثنائية تعرج اشعاره ، وعندما يسرد قائمة اعدائه يتنازل عن رمزيته . . وعن شعره ، قد يقال أن الحزن يفترض الفرح ، ولكن موقف الشاعر هنا انتظار لفرح بلا حزن ، فهو اذن اسطورى يحارب طواحين الهواء ومشكلة الكاتب هنا أنه لا يقدر على أن يكون دون كيشوت ، فهو يعرف أنه يطلب

المستحيل ومع ذلك يختصم ، ويلصق نهاية مفتعلة لا تدل على يقين ، فبينما يعلم أن الحزن سوف ينتصر فى النهاية ويخرج من الرماد والدم « بحالة جيدة وفى صحة تدعو للحسد » ! يقول إنه يعرف وسيلة وحيدة للقضاء عليه هى « أن نوقد جميعا ثلاث شموع فى القلب : الحب ، الحرية ، العدل » فهنا يتعارض ما يعلم مع ما يعرف ، ويتمخض الموقف عن ظن لصيق ، ويقين ضعيف ، وشعر منثور .

■ نبض مصر بين ألف عام :

ولما كان الصمت عند شاعرنا من المعادلات الموضوعية للموت ، لهذا فابو الهول « بين لفائف عشرين قرنا يموت » فى القصيدة السادسة من الديوان ، ولأنه يخضع لاستجواب الشاعر فينبغى أن يكون ذلك دليلا على أنه يبعث « فهل تبعث الآن فى الرمل ؟ » على أن هذا البعث فى رؤية الشاعر المكثفة سيكون اجابة لسؤال محير عن مجىء الزمان السعيد ، وعندئذ سنرى ابا الهول معه وهو « ينهض يضحك . . يسقط عنه لفائف هذى القرون » ونلاحظ نا أن شاعرنا يرفرف ليتخلص من جاذبية شوقى فى إحدى روائعه الاسرة ، فيملأ صوت أبى الهول بالمدلول الاجتماعى :

يقول انك تلبس اقنعة
من اشعة شمس الملوك

وتسقط فى الليل فى بئرك المرمرى
وتجمع حولك كل المصابين بالحزن . .
تجمع كل المنادين بالعدل

وبذلك يكون بعثه ليس مجرد معادل للنهضة المصرية كما كان عند شوقى فى مشهد حديقة الازبكية الشهير ، بل بعث للعدل وتحقيق للحلم فى عاصفة من جنون .

وشهادة شاعرنا معذبة اليمة ، لأنه يعاين دوما عملية البعث من خلال الموت ، فهو يخاطب مدينته فى القصيدة السابعة :

تنامين بين الرماح . . وتحت السيوف
وقلبك معتقل فى النزيف

لكنه لا يلبث أن يراها وهى :

تقومين رغم النبؤات بالموت
ومعك زيت القناديل . .
قلبك ميزان عدل .

فيدرك حينئذ أن النبؤة مخبؤة فى الدماء ، أى أن البعث كامن فى الموت المأساوى وان الاحتضار ما هو إلا مخاض الميلاد الجديد .

هل من حقنا فى هذه المرحلة من التطواف فى ديوان أبى سنة أن نفترض تصورا لرؤيته باعتبارها متناسخة دائرة جدلية ، تبصر النور فى الديجور والبعث فى الدم والتجدد فى السكون ؟ لنمض قليلا لمزيد اختبار لهذا الفرض .

وبالرغم من أنه يبدأ القصيدة الثامنة : قبليني أننا فى أول الحب وفى يوم الفراق ، فنكاد نخشى دورته فى فلك ناجى إذ يقول : اختاما كيف يحلو لك فى البدء الختام . إلا أنه لا يلبث أن يعثر على مركز ثقله الخاص المتكرر المتمثل فى قوله :

كان توقيت الغروب

يلتقى فى لحظة العشق بتوقيت الشروق

وحول هذا المحور تتمركز حركة القصيدة فالمعشوقة طبعا هى مصر . . مصر التى ظن الناس أنها ماتت ، لكن حبيبها يعرف كيف يسمع بنبضها ، حتى إذا دامت رقدتها ألف عام . . ازلا كاملا . إلا أن لحظة البعث كان لابد وأن تصل ويلتقى فيها الغروب = الموت بالشروق = البعث هذا الشروق الذى يدرى كيف يأتى من باب الدماء ، ومن ثم يصحو التاريخ ويهيب بها الشاعر :

فابعثيه الآن . . ابعثى هذا الحطام . .

ان ميعادك حان . . ان ميلادك حان . .

وهو ميلاد لا لمصر فقط ، بل على وجه الخصوص للشهيد ، لأن البعث هو وجه العملة الآخر للشهادة وتتمة دورتها .

وتنجم المفارقة فى القصيدة التاسعة من تبادل المواقع ، ومن تحول الاخوة إلى عدواة بين أبناء الشعب الواحد . . فيصبح موتهم مجانيا ، وبعثهم فجرا كاذبا . . وتسقط رؤاهم ميتة رقصة امواج البحر ، وتستحيل نوافير الأحلام دماء ، وعندئذ

فإن المولود يصبح هو الرعب ، وتتحول الدماء الزكية إلى مياه ، لكنها مياه محرومة من قوة الرى وخاصية الاخصاب ، أنها مياه تروى الأوحال ، حيث لا خضرة ولا نبات . ومن ثم يتحول الموت هنا إلى حقيقة ، والحلم يصبح جثة . . تشبع موتا حتى تستحيل إلى ذكرى هنا تتحول الثمرة إلى كرة ، تفتقد السرة ، تحرم من جدلية البعث ، تتجمد إذ يتلاشى العذق .

■ ما هـــو الربيـــع ؟ :

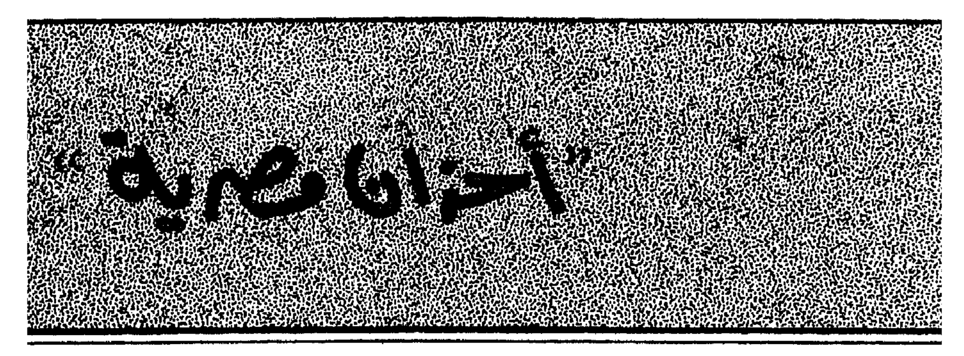
فى القصيدة العاشرة اعادة صياغة للقضية المحورية حول سؤال ما هو الربيع ، ويسقط هذا السؤال على قلب الشاعر المحزون الوجيع ، فيأخذ فى التطواف حضور الشاعر المهجرى ايليا أبى ماضى . . ممتزجا بايقاعات شجية من أبى القاسم الشابى ، الأول فى التساؤلات الفكرية ، والثانى فى تجسيد الطبيعة لاغانى الإنسان على أن تطواف شاعرنا يمضى ليكتشف للربيع معنى لدى كل المخلوقات متصلا بدورة الحياة منها ، ولابد أن يكون معناه اذن بالنسبة للشاعر متمثلا فى الحب ، إذ به تكتمل عملية البعث والتجديد ، وتلتئم دائرة رؤيته . . وتتضح الخاصية الجوهرية لها وهى أنها حيويـة . . « فيتاليست » متجددة ، دائرية !!

فإذا وقفنا عند هذا القدر من الديوان ، وهو يقرب من ثلثيه ، واعتصرنا ثمار القصائد السابقة وجدناها جميعا :

أ ـ تتغنى بعالم البراءة والصدق .
ب ـ تنشد للحب والعدل .
جـ ـ ترى فى تحقق ذلك بعثا وفى نفيه الموت .

وأصبح من حقنا أن نتساءل عن مدى حيوية هذه التجربة خوفا من أن تتهددها الذهنية الصارمة وتوقعها فى التكرار والفراغ ويمكننا اعتمادا على مشهد لوركا الذى سقناه فى البداية أن نطرح التساؤل على الوجه التالى :ـ الا يرسم شاعرنا بذلك خارطة مسبقة ـ لا لكل قصيدة كما كان يطلب لوركا ـ وانما لشعره فى هذا الديوان كله ؟ فهو لا يحمل لكل مكان خارطة ، بل يمسك بخارطة واحدة ويبغى أن يرتاد بها كل مكان ؟ وهل ذلك هو السبب الكامن فى اختياره الديكارتى لعنوان ديوانه « تأملات فى المدن الحجرية » بدلا من المشاهدات والمعانيات والاستبصارات والرؤى الاقرب إلى حقل الشعر وطبيعته ؟

بناء الخيال فى



يقول « جوته » فى كتابه الممتع « ذكريات عن حياتى : الشعر والحقيقة » :ـ

حسب الإنسان أن يولد قبل تاريخ ميلاده ، أو بعده ، بعشر سنوات فقط ، كى يصير شخصا آخر ، مختلفا جدا الاختلاف عما هو عليه ، سواء فى تكوينه الداخلى ، أو فى ممارساته الخارجية .

ولعل هذا يصدق ، أكثر ما يصدق ، على الفنان ؛ خاصة الشاعر ، إذ أن حساسيته تجاه الزمن ، واستجابته لمتغيرات التاريخ ، تجعل منه نباتا فعليا علويا ، لا يزهر فى غير موعده ، ولا ينمو بهذا الشكل دون سواه إلا فى عصره وتحت رياحه ومطره . وشاعرنا اليوم « مختار على أبو غالى » ينتمى إلى هذا الجيل المحبط الذى رأى أحلامه الكبرى تتمزق وهو يسعى حثيثا نحو نهاية العقد الخامس من عمره ، متكئا على جراحه ، ململما أحزانه ، واعيا بانكساراته . ومهما كان حظه من النجاح والتوفيق فى حياته الخاصة ، فقد أضحى ولا تصفو له

ضحكة ، ولا يحلو على شفتيه غناء .

ولأن ديوانه « أحزان مصرية » لا يحملة سوى ما يسميه سلة ثماره ، ولأنه فنان متنسك ، عزوف عن أسباب الشهرة ، أجدنى مضطرا لتقديمه فى سطور وجيزة ، قبل أن أعرض لتكويناته الشعرية الشائقة ، قاصرا حديثى على ما أظن أنه ذو أثر فعال فى إنتاجه . فهو من مواليد قرية « دست الأشراف » التى تقع على تخوم الصحراء فى محافظة البحيرة بمصر ، فى منتصف العقد الرابع من هذا القرن ، وقد درس فى معهد الأسكندرية الدينى حتى حصل على الثانوية الأزهرية عام ١٩٥٨ ، وعلى الليسانس فى العلوم العربية والإسلامية من كلية دار العلوم بجامعة القاهرة عام ١٩٦٢ ، وسافر للتدريس بالكويت عقب هذا بقليل حتى الآن ، إلا أنه قد استأنف دراسته العليا منذ سنوات ، وناقش عام ١٩٨٤ رسالته للماجستير عن الأدب الصوفى للحلاج ، مشبعا بذلك كما سنرى أشواقه فى البحث والمعايشة .

وقد سجل فى هذه المجموعة الأولى ، متأخرا ، طرفا من حصاده الشعرى خلال ربع قرن ، معلنا أنه بصدد اصدار مجموعة ثانية بعنوان « السفر إلى الداخل » ، كما سجل على الغلاف الخلفى لديوانه المقطع التالى كبطاقة تقديم :ـ

ـ فى السادس من تشرين .. عبرت الخط

عبرت الوهم ..

عبرت الخوف ..

عبرت إلى النفس الأولى
وعبرت السور إلى الحب الأول
فوجدت الله هناك وحياتى
فعرفت طريق الحب ..
وذقت الله .
وسرى فى دمى الظمآن
ماء حى
فتناولت عقارا ضد الخوف
وثقبت اللؤلوة الأولى من فن القول
فى دفتر أحزانى

بيد أن هذا الدفتر كان قد خضع لتقسيم آخر إلى حزن أول وحزن ثان ، وكانت العناصر المكونة له قد نضجت لدية قبل ذلك . وبوسعنا أن نرى منذ البداية أن ثمة ثلاثة محاور تتقاطع وتتعامد وتتداخل فى عالمه الشعرى ؛ لكنها ماثلة دائما لدية ، وهى الحب والحرب والحكم ، ولئن كان الحب هو شغل الجزء الأول من أحزانه ، إلا أنه كان حباً مع وقف التنفيذ ، حتى جاءت بشرى الحرب . وجدلية الحكم والحرب مازالت تحتل الرقعة الأساسية فى حياتنا القومية . وأطراف هذه المعادلة هى التى تكون عالم مختار الشعرى من الوجهة الموضوعية ، لكن لا ينبغى أن ننس أنه عالم من الكلمات فى الديوان ، وأن قوامه يعتمد على عملية التخيل الفنية ، إلا أن صلته الحرفية المباشرة بعالم الواقع التاريخى لهذا الجيل تجعلنا نعيد تأمل العلاقة التى

أشار إليها « جوتة » بين الشعر والحقيقة ، وبين الشاعر والعصر وهى علاقة تراكب لا تواكب . كما تجعلنا نتوقف عند أمرين :-

أحدهما : أن هذا الشعر فى حريته المحسوبة والمضبوطة فنيا يحتضن بشدة قضية الحياة ، ويلتزم فيها - كما سنرى - بالجانب العام الذى لا يلزم عادة فى الشعر لدى الشعوب المعفاة من ضرائب الدم والخبز والتحرير .

وثانيهما : هو هذا التوصيف الملح للحزن بأنه مصرى ؛ إذ نلاحظ أنه مرهون بتجربة الشاعر الشخصية فى اغتراب القلب ، حتى وإن لم يصاحبه اغتراب اليد واللسان ، فى مجتمع الكويت العربى . ومضاضة هذا الشعور بالاغتراب تتضاعف وتتكاثف وترهف حتى تصبح كالسيف حقيقة كما يقول الشاعر العربى نتيجة لأنه يقع من ذوى القربى بفعل سلوكهم اليومى الذى يتفاقم فى الأزمات حتى يولد لدى شاعرنا احساسا متضخما يفرض عليه توصيف نفسه ومأكله وملبسه . . ووقع الحياة عليه وعنوان ديوان . إلا أن هذا التخصيص الذى تم للمنبع لا محيد عن تحوله إلى الشمول عند المصب . وسنرى أن هذه الأحزان وإن كانت مصرية المنشأ إنما هى عربية فى جوهرها ومسيرها ومصيرها .

■ مثالية الحزن الشعرى :

وإذا كان الحزن الشعرى هو العود الأول الذى تنتصب فوقه خيمة هذا الديوان فعلينا أن ندرك ارتباطه الحميم بالفرح المتألق الصافى ، فكلاهما يمثل الوجه الثانى للآخر ، وكلاهما ينبع من موقف مثالى يفترض للحياة والتاريخ نسقا مضطرداً آمنا سعيدا إلا ينبغى له خلل ولا يجوز عليه انقطاع ، فإذا جرت الرياح بما تشتهى السفن شيعها بلحظة غنائية جذلة ، وإذا صحا على غير ذلك ثار فيه الشجن وأدركه الأسى وتغنى بأحزانه ، فهناك تلازم إذن بين المثالية المفارقة للمادة والغنائية العاطفية الشعرية . أما الموقف المادى اللصيق دائما بدنيا الناس فأقصى ما يمكن أن يولده من أشكال الفن اللغوى المركز إنما هو السخرية والتهكم ؛ وهما جنس نثرى لا يعبق برائحة الشعر ولا ينبض بروحه فى غالب الأحوال بل يلتقط مفارقات الحياة بوعى يدرك انقطاعها ونسبيتها ، ويضحك من سذاجة الآخرين بنكتة لاذعة ، أو تعليق ساخر . فالغنائية الشعرية تنشد الانسجام الكونى ، وتستثير جمال موسيقى الوجود بعاطفة منعمة بالشجو والحنان . أما السخرية النثرية فتلحظ نشاز هذه الموسيقى ، وتنتقم للقبح والخلل فيها كى نعيدها أيضاً لقدر من التوازن والاتساق ، وقد تحاول فى بعض الأحيان أن ترتقى بها إلى درجة عليا من هذا الاتزان فينشب عندئذ ما يسمى بروح الفكاهة التى تكاد تلامس عتبة الشعر .

وحزن صاحبنا مفعم بهذا العطر الغنائى الفواح ، بل هو حزن شفيف يكاد ينم عن الفرح المطبوع على صفحته الأخرى ، فهو يقول فى اهداء الديوان إلى أستاذنا المرحوم الدكتور عبد الحكيم بلبع :ـ

مصرى الفرحة كنت . .
وتشرب من ألق مصرى . .
تشرب ياقمر البهجة . .
ياعصفور بلادى .
وتلاقينا
فأنا حزن مصرى
أنسج كفنا
أدفن فيه أحزان الوادى
. . . . .
أفتحه بين يديك فتقرؤه
لكن تفرح فرحا مصريا
أعرفه
أعشقه
فأنا أنت . .
وأنت أنا .
شيئاً مصريا كنا
نلغو تحت سماء مصرية .

ولنتجاوز الآن عن هذه اللوثة المصرية المكرورة بعد أن أشرنا لبواعثها ، ولننتبه إلى التمازج الحى بين الحزن والفرح فى شخصين يستحيلان إلى شخص واحد يعشق ذاته ، ويصبح فلذة من كيان وطنه المغترب عنه ، والمعذب المستعذب لانتمائه إليه .

وهناك فرق نوعى بين التجارب الواقعية كما نعانيها فى الحياه اليومية ، وبين ظاهرة الانفعالات الشعرية التى تدخل فى بنيته الخيالية . فبينما تعيش الذات الانفعالات التى تعانيها داخليا يقع الانفعال الشعرى ـ كما أوردنا فى دراسة سابقة ـ على كاهل الأشياء نفسها . فالحزن الواقعى الذى يعانيه شخص ما ليس سوى تعديل فى حالته النفسية نتيجة لمؤثر خارجى . أما الحزن الشعرى فهو على العكس من ذلك يتم التقاطه على أنه خاصية من خواص العالم فسماء الخريف حزينة لأنها رمادية تشير إلى ذبول الكون وانطفاء الطبيعة والشاعر القدير هو الذى يعثر على المعادل الموضوعى لمشاعره الذاتية فينقلها إلينا بنجاح ، كما نرى مثلا فى قصيدة « المستحيل » التى تحاول النفاذ إلى مكنون الحالة الشعرية العميقة عبر حركة القمر فى قوله :ـ

كانت نفس ترجو شيئا
والليل ملىء
والقمر يعانى فيضانا
فتعشقنى روح أعمى

ينداح صداه بجتون . .
فى أعماقى
فى كل مكان
فتبعث القمر بأشواقى
من ألف زمان
مبسوط الأيدى للريح
لأقول كلاما للقمر المجروح
وهو يعانى الفيضان

■ أطياف القرية :

وكلما تقدمنا خطوة فى قراءة هذه المجموعة الشعرية ، تراءت أمامنا أخيلة القرية بكل أبعادها ، كما اختزنها الشاعر فى وعيه ولا شعوره ، بحقائقها وأساطيرها ، بمفرداتها من الناس والأشياء ، فهو يقدمها بقوله :ـ

وقريتنـــا
بها جبل كثير الملح
ينام على ذراع الشمس
وقريتنا بها نهر شجى الهمس
ويجرح صورة الفتيات قبل الشمس . .
وبعد الشمس
وكل فتاة . .

بها من نكهة الصحراء روح الله
بها من نهرنا الوردى طعم الماء
وحين تمصمص الأشجار
دمـــاء الشمس .

فيضعنا إزاء صورة فنية لقرية مثالية ، ترفل فى نغمة الرضى بخيرات الله ، وتبرز فيها الفتيات بنكهة الصحراء فى مخيلة الشاعر الشاب الذى يتسامى بالواقع إلى عالمه الغنائى المعلق فوق المادة ، لا يكاد يلمسها أو يختلط بها ، ولا يتعرض لزخمها ومتغيراتها ، وهى صورة ليست رومانسية ؛ كما يتوهم الشاعر وهو يدافع عنها فى تذييله بل هى شعرية مثالية تقدم رؤيته لما هو جوهرى ودائم فى قريته ، وهى تختلف بطبيعة الحال عن رؤية صلاح عبد الصبور مثلا كما تتجلى فى « الناس فى بلادى » ونموذج « زهران » ، وعن عفيفى مطر فى كتاباته عن الطين والقرية ، ولكنها تسلك طريقا خاصا فى استيعاب وتمثيل معطيات الواقع بحدقتها الشعرية . فمختار ينتزع من قلب القرية بعض الأنسجة الحية ليدرجها فى سياقه الابداعى وهو يتحدث مثلا عن طائره الأخضر ، رامزا به لطاقة الخلق الشعرى عنده فيقول :ـ

وقريتنا بلا قمـــر
تخاف الذئب والعفريت والظلمة
وغنى الطائر الأخضر

بنات الجنة الحور
دعى أقمارنا السوداء للنور »
على عينى بنات الحوار
أخاف عوادى العفريت والديجور
وقريتنا بلا قمر
كمقبرة بغير أوان
تطوّف بى .. على بحران
على جزر من النسيان
على أبواب قلب الليل « نداهــة »
طبول مسافر لاغب
تسائل فى جنون الليل عن غائب
تطالعها عيون الوحش مذعورة
على بوابة الغابة
تؤرقها نداءات من الغيب
تنـــادى ..
فى سبيل الله مبهورة
تغنى .. « يابنات الجنة الحور
دعى أقمارنا السوداء للنور »

فأسطورة النداهة ، والقمر المختنق ، وحوريات الجنة ، يوظفها الشاعر من هذا التراث القروى الحى فى وجدانه للدلالة على لحظات الحصر وفترة الوحى الشعرى فتعطشه

للخلق ، وحاجته لثمار الشعر الناضجة وطيوره الخضراء مثل حاجة قريته لضوء القمر ، كى يدفع عنها الخوف والقلق ويعيد لها السلام مع بنات الجنة الحوريات وقد لا يستخدم الشاعر أسطورة قروية محددة ، وانما يستقطر من حياة القرية اليومية ملمحا حميما ليتخذه محورا غنائيا لايقاع قصائده من الوجهة الصوتية والدلالية معا ، ويبنى عليه بلغته الشعرية سلسلة من المتواليات التى تخضع لنمط نحوى أو معجمى مكرر ، فتنهمر هذه المتواليات حتى تولد لدى القارىء شرارة الاستجابة ولذة التلقى الجمالية . ولعل قصيدة « البحث عن إنسان » أوضح نموذج لذلك . فما من مثقف عربي هزته نكسة ١٩٦٧ وفجعته فى أحلامه إلا وقد انتابه الشك فى هذا الإنسان العربى وشعر بضياعه ، حينئذ يعمد الشاعر إلى مركز منبعث من حياة القرية التلقائية « ياأولاد الحلال » وينسج حوله خيوطه على النحو التالى :ـ

السوق والدلال
وكل أولاد الحلال
صدى يموت فى شواطىء المدينة
تمتصه تخومها الحزينة
يأكل أولاد الحلال
طفل صغير ضائع
يدور فى الأسواق والشوارع
عشرون عام

يبحث فى ذاكرة الأيام
عن أمه الأرض وبيته الحرام
الليل فى نهاره
النار فى أمطاره
الثلج والحديد فى ازاره
ونجمة بعيدة المنال . .
تغوص حتى الموت فى قراره .

وليس علينا بعد ذلك أن نبحث عن التقابلات المقصودة بين القرية الفطرية البريئة والمدينة المتوحشة التى يموت الصدى على تخومها ، ولا بين الطفل والإنسان العربى التائه عن أمة وبيته ، فحسبنا أن نلتقط الايقاع الأول ونتدرج معه فى تواليه وتكثفه الصوتى والدلالى حتى نصل إلى المقطع ثم القرار الأخير فلا نملك إلا أن نحس مع الشاعر بوطأة الغوص حتى الموت بحثا عن النجاة والحياة .

■ الشعر والحقيقة :

إذا أخذنا بقول هيجيل : « بما أن الكلمات نفسها ليست سوى رموز تمثل أحوالا خارجية ، فلا ينبغى البحث عن أصل لغة الشعر فى اختيار الكلمات ، ولا فى طريقة نظمها ، ولا فى صورتها وايقاعها ، وانما فى كيفية تمثيلها وتصويرها للأشياء وإذا أدركنا أن هذه الكيفية هى التى تحدد المذاق الخاص الذى

يجعل القصيدة تثير فينا حالة شعرية ؛ على أساس أن شعر اللغة انما هو بنية توازى شعر الحياة وتفجرها ، تجلى أمامنا العصب الأخير الذى نريد أن بنرزه من مكونات العملية التخيلية فى هذه المجموعة الشعرية ، وهو عصب مستوفز ، يثيره عمق المعايشة للحدث وللكلمة معا ، بالرغم من الأثير المثالى المتدثر به . . وقد انتبه الشاعر لهذه الخاصية لديه ، وعزا إليها سرا صطفائه لبعض الأشعار وطرح البعض الآخر ، بيد أن بوسعنا أن نغزو اليها أمرا آخر أشد أهمية وحسما فى تكوين الشعر وأقوى على النهوض به ، وهو القدرة على استحضار الحالة الشعرية والتلبس بها عبر الكلمات ، وتوظيف جملة من الاشارات الصوفية والدينية لوضعها فى سياقها النفسى المتسق مع المعطيات التراثية والمعاصرة دون تكلف أو افتعال . وقد رأيناه مثلا فى الاهداء يقول لصاحبه « فأنا أنت ، وأنت أنا » ويشير فى « مرثية رجل حى » إلى اللحظات الصوفية المرهفة عندما يحن الليل وتنام العيون ويخلو كل حبيب بحبيبه . وإن كان يبلغ من ذلك غايته حينما يستثير قصة النبى مع عمه ليتناول من ثناياها مشكلة الحكم وموقفه كشاعر ـ طفل ـ نبى من السلطان إذ يقول :ـ

ـ قلها ياعمى لا تجبن

أشفع لك فيها عند الله

الله . . الله

لو عطرت لسانك ياعمى بالله

لو تعرف أن الخلق عيال الله
لو تعرف أن الأولى حلم الأخرى
وأنا فيها كلمة حق تنذر باليقظة والوعى

. . . .

تعرف أنك لو قلت . .
ستختصر الأرض . .
وترتفع بأحلام الإنسان
حتى يرقى فى كل سماء قمر أخضر . .
تقرؤه العينان . .
لو تعرف ياعمى كم أحببتك
- أعرف ياولدى أنك يقظة حلم باطل
تحلم ياولدى بعيون مفتوحة
أعرف أنك ظله .
وهو الأول والآخر والظاهر والباطن
لكن ياولدى لو قلت . .
سيعيرنى قومى .

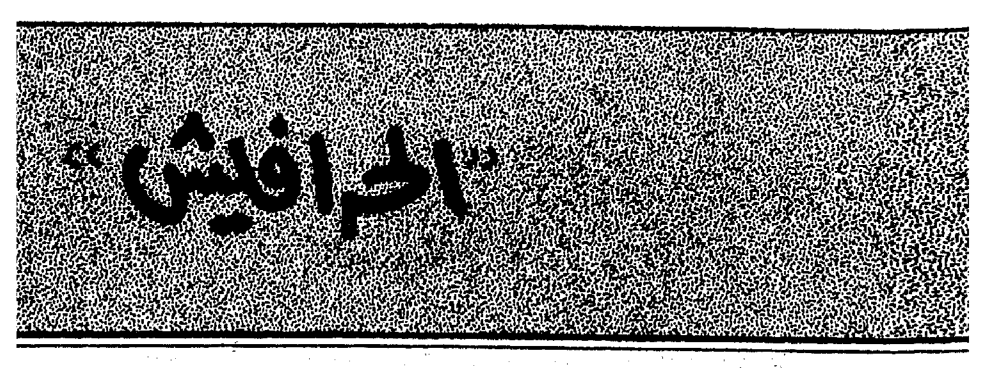
. . . .

وبكيت كثيرا
وأنا طفل الله الأول
ونسيت
فى سورة حبى له . .
أنى لا أهدى من أحببت

وتتكرر هذه الخاتمة فى عدة قصائد ، مما ينبىء بأمر دال ، وهو أن شاعرنا الذى لا يتخلى عن مثاليته يرفع سلاح الحب ، ثم لا يلبث أن يرتد إليه ؛ لأنه لا يهدى من يحب ، وتصبح الكلمة الشاعرة أداته الوحيدة للتغيير ، وهى قادرة عليه ، إن نجحت فى تعميق الوعى بالواقع وبعث روح الشعر فى الحياة ، ليوازن نثريتها وقبحها وتطرفها .

وهنا تبرز لنا مرة أخرى أطراف المعادلة التى أشرنا إليها من قبل فى هذه المجموعة الشعرية ، والتى تستغرق مساحتها الموضوعية ، وهى ثلاثية الحب والحرب والحكم ، فمدخل شاعرنا لابتلاع القضايا العامة لم يكن المنظور الاجتماعى كما حدث لدى الشعراء الآخرين ، وانما استغرقته ـ كما استغرقت جيله ـ قضية الحرب الضرورية تجاه العدوان الاستيطانى الضارى ، ونفذ من تجربته فى معاناتها فشلا ونجاحا نسبيا إلى التطرق لحتمية ترتيب الوجود القومى العربى فى علاقة الشعب بالسلطان ، متدثرا دائما برداء الشاعر النبى الطفل ، ومتسلحا بالحب المثالى والحزن الذى ينزف من كلماته وينتشر كالهواء فى خيمة خياله الشعرى .

قراءة فى ملحمة



« فى ظلمة الفجر العاشقة ، فى الممر العابر بين الموت والحياة ، على مرأى من النجوم الساهرة ، على مسمع من الأناشيد البهيجة الغامضة . . طرحت مفاجأة متجسدة للمعاناة والمسرات الموعودة لحارتنا » .

فى هذه الافتتاحية الشاعرة يلخص الكاتب الكبير نجيب محفوظ ملامح رؤيته الكونية كما تتجسد فى ملحمة الحرافيش ، فهى رؤية تتذرع بالأسطورة دون أن تقع فى قلبها ، وتسترق السمع لما وراء الواقع دون أن تبرح مكانها ، وتطرح مناجاة الماضى أسئلة على المستقبل الموعود وهى فوق ذلك تقيم « حارتنا » نموذجا للكون ، وتجعل منها العالم الأكبر ، وترى فيها الماضى السحيق والحاضر القريب ، فهى من هذه الوجهة امتداد لعملية السابقين « أولاد حارتنا » و « حكايات حارتنا » ولكنها طراز فريد فى بنائها الفنى ، يجرب فيه مؤلفنا اطارا روائيا ملحميا من حقه أن يدرس بعناية وتمهل ، فإذا كانت الملاحم الكبرى تشمل عادة اثنتى عشرة مرحلة ، فإن الحرافيش

تتضمن عشر حكايات ، وتستغرق امتدادا زمنيا مهولا يمتد عبر ما يربو على عشرة أجيال أى قرابة أربعة قرون . وكل حكاية تتوزع إلى فصول تتراوح بين الطول والقصر ، وتبلغ الحكاية فى المتوسط ٥٠ فصلا ، قد يتكون احدها من جملة واحدة مثل قوله :

« لو أن شيئاً يمكن أن يدوم على حال فلم تتعاقب الفصول ؟ » (صفحة ١٩٤) أو يستغرق عدة صفحات ، وتعتمد فى التوزيع على الحدس بالزمن وطيه ، وحركة الشخصيات ، وتنقلات الأحداث ، وتنبسط أو تتكشف طبقا لتداخل هذه العناصر ، لكنها تخضع فى نهاية الأمر لنوع من الايقاع الشديد الانضباط البالغ الدقة . فإذا كان نجيب محفوظ يثير دهشة مؤرخيه بانتظامه والتزامه ودقته الصارمة فإن توازن الأجزاء فى ملحمة الحرافيش لا يقل عن ذلك اثارة للدهشة ، إذ قد تطول الفصول أو تقصر لكن مجموعها يصل فى عدة حكايات إلى ثمانى وخمسين صفحة لا يتجاوزها فى معظم الأحوال .

■ من ناحية الشمول :

وعندما نتساءل عن أهم العناصر الملحمية فى الرواية الحديثة نجدها تتمثل فى ثلاث عناصر : الشمول الكلى فى الرؤية ، والاستبعاد الزمنى بالأسطورة ، والتكثيف الشعرى فى الأداء .

فماذا فى ملحمة الحرافيش من هذه العناصر ؟

من ناحية الشمول هناك طموح شديد لتمثيل الإنسان فى الرواية باعتباره كائنا بشريا يلخص تاريخ الخليقة ، فعاشور الناجى يعادل الإنسان الأول ، ابن الخطيئة ، لقيط فى الكون ، تمتد إليه يد ضرير ـ الشيخ عفرة زيدان ـ الذى ربما كان يعادل القدر العشوائى ، ويحاول غوايته اخوه درويش ـ على وزن ابليس ـ ولكنه ينجو بالعمل المسخر لخدمة الإنسان . ثم يحل الوباء بالحارة (= الدنيا) ويفتك بأهلها ويعتصم عاشور مع زوجته الغانية وابنه بالجبل فيمثلون النجاة من الطوفان فى قصة الخليقة . ويظل عاشور رمزا للخير ودرويش رمزا للشر ويتجاوران ، احدهما يقوم بدور « الفتوة » المثالى الذى يسخر قوته لحماية المستضعفين ونشر العدل وردع الوجهاء وتحقيق الخير . والثانى يدير « البوظة » ويلعب بالغرائز ويثير الفتنة ويرضى الشهوات ، لكن مثالية عاشور الناجى ليست مثالية اخلاقية فحسب بل ايضا مثالية فلسفية ، أى أنها لا تقوم على أساس من استقراء التاريخ البشرى والاحتكام إلى مراحل تطوره الفعلية ، وانما تعتمد على فرض من صنع المؤلف ، هو أن بطلا ما يقرر بمحض ارادته الفردية أن يقيم نظاما من الفتونة على أساس من الخير والعدل ويرفض انحرافها إلى البلطجية والتكسب بالقوة وبالرغم من ادراك المؤلف ووعيه العميق بالعوامل الفاعلة فى المجتمع وللصراع الطبقى ولنزعات النفس الانسانية ولمختلف القوى التى تدير الحياة وتمثيلها برموز

متكررة مثل السبيل والزاوية والبوظة والتكية ، إلا أن هذا الادراك لا يفيده فى التكييف التاريخى المتوازن للدور الذى يقوم به نموذجه الأساسى ، فيظل عاشور ومن بعده ابنه شمس الدين شخصيات فرضية وهمية لا تتمتع بحياة خصبة مشبعة برائحة الوجود الفعلى . أنها تعيش فحسب حياة الاشباح دون أية ارتباطات تاريخية محددة ، ويظل هذا الافتقار إلى الوجود الفعلى بزخمة الخصب ماثلا فى معظم اجزاء الرواية ، فهى تقع فى مصر المحروسة ، فى مكان متعين على مشارف الصحراء مما يلى الدراسة ويتاخم الجيوشى ويقرب من العطوف ولكنها تقع فى فراغ زمنى رهيب ، لاحكام ولا عهود ولا مراحل تاريخية خاصة ، فهل كانت مصر حينئذ عثمانية أم مملوكية أم خديوية ؟ ألم يكن لها أى احتكاك بشعوب أخرى تركية اسلامية أم أوربية غازية ؟ باستثناء بعض الاشارات اليسيرة فى التكية والخواجة لا سبيل أمامنا لموقعة ملحمة الحرافيش تاريخيا .

وهذا على وجه التحديد ما يقصده المؤلف ، فهو الذى كتب من قبل القصة التاريخية يدير ظهره عامدا للتاريخ استجابة للمطلب الثانى من مطالب الاطار الملحمى الروائى وهو الاستبعاد الزمنى بالأسطورة ، والأسطورة هنا لا تتمثل فى الأفعال الخارقة المعجزة ولا فى البطولات الفذة النادرة ولا فى العناصر الغيبية المذهلة ، وانما تتمثل على وجه التحديد فى

اقامة عالم خاص مقطوع الوشائج الظاهرية على الأقل بدنيا الناس وما بأهلها من سكان حقيقيين لهم اسماء تاريخية محددة .

■ بين الحلم والمعجزة :

لكن هذا القدر من التمثيل الأسطورى لا يكفى لبعث الروح الملحمى فى الرواية ، فكان على نجيب محفوظ أن يكون أشد جرأة فى ملامسه الفعل الخارق المعجز ليضرب فى العظم الميثولوچى الصلب ، وقد أوشك فى لحظات فائقة أن يدخل مجال الأسطورة لكنه كان لا يلبث أن يولى الادبار كأنه يفر من حقل الغام . مثلا عندما احتدمت المأساة فى نفس شمس الدين غيرة على أمه ذات الماضى الموجع ذهب محزونا إلى ساحة التكية « ومن شدة اساه حمل السور المترامى فوق عاتقه » (صفحة ١٢٤) وعندما يدرك الشيب شمس الدين يتذكر ـ فقط يتذكر ـ الأولياء الذين عمروا ألف عام وتأتى الحكاية السابعة لتدعو المؤلف إلى مشارفة الأسطورة بجرأة أشد ، إذ اراد جلال أن يدرك الخلود فذهب إلى شاور يلتمس السحر ومرافقة الجان ، فأشار عليه بالاعتزال عاما كاملا وبناء مئذنة بلا مسجد ووقف عمارته على مريدته حواء ، وبعد أن وفى جلال بكل ذلك مات بالسم على يد زينات الشقراء ، وخرج عاريا لينكفىء على حوض الماء ويصبح أمثولة ساخرة فى فم الأجيال . . كان الطريق ممهدا لأسطورة فذة ، ولكن نجيب

محفوظ لا يجرؤ على اقتحامه ، ويكتفى بمحاولة الايحاء لنا بالمناخ الأسطورى ـ بالرائحة فحسب ـ بوسيلتين :

أولاهما : تحويل الأحداث الواقعية العادية إلى مبالغات تختمر فى حضن الماضى وتصبح عجائب .

وثانيتهما : استخدام الحلم لمعانقة المعجزة وكسر قوانين العالم الخارجى ، مثلما ترى عند وحيد فى حلمه بعاشور الشيخ الأكبر (صفحة ٢٦٢) .

وبهذا يظل عالم الأسطورة مغلقا أمام نجيب محفوظ يقعده حسه الواقعى الحرفى عن ولوجه ويدفعه طموحه الملحمى الكبير لمشارفته ، ولو تذكرنا مثلا ما فعله كتاب أمريكا اللاتينية فى نهضتهم القصصية المذهلة التى أصبحوا بها سادة الرواية العالمية الحديثة لوجدنا أن سر عظمتهم يكمن على وجه التحديد فى اكتشافهم لصيغة جديدة من صيغ الواقعية هى ما أطلقوا عليه الواقعية السحرية ، ولوجدنا أن كبرى أعمالهم « مائة عام من الوحدة » لجارثيا ماركيث تقدم عالم شديد الشبه بما يطمع نجيب محفوظ إلى تقديمه فى ملحمة الحرافيش ، ولكن المؤلف الكولومبى يعانق الأسطورة ويرتضى الفعل الخارق لتمثيل القوى الكامنة فى الإنسان ، ويثرى رمزه بأبعاد ميثولوجية متعددة الاشعاعات .

■ دورة الحياة فى الملحمة :

على أنه ينبغى لنا أن نمضى مع الحرافيش لنرى كيف تكتمل دورة الحياة فيها ، ولنقف على معنى هذه الدورة ودلالة رموزها الأساسية . فالجيل الأول والثانى من الفتوات ينجون لقناعتهم واصرارهم على الزهد والنقاء الطبقى ، فهم فتوات يرفضون مخالطة الوجهاء والتلبس بالترف ، ثم لا يلبث وريثهم سليمان أن يزل ، تحمله رموش فاتنة غاوية ، فيدخل دار السمرى ويدفع أبناؤه ثمن تخليه عن العهد وفقدانه للفتونة والصحة والشرف ، وتتم مأساة الجيل الرابع بالصراع ـ لا على المال فقد أكلوا منه حتى بشموا ـ وانما على المرأة .

إذا كان التطلع الطبقى هو اللغة الأساسية التى أودت بسليمان وأفقدته عهد الفتونة ، فإن نزوات المرأة وكيدها كفيلان بتدمير أولاده والقضاء على ما بقى لهم من مال وجاه ، ويظل المبدأ الذى يقود أبطال نجيب محفوظ فى هذه الرواية ويحدد مصائرهم هو : الزهد وحده طريق النجاة . والترف والمرأة كلاهما سبيل الهلاك ، وهو مبدأ يتم تصوره بشكل متعادل على الواقع التاريخى ويتم عرض الأحداث عليه بطريقة فرضية مسبقة مما يؤدى إلى نتيجة خطيرة يصبح التغير تدهورا إلى الاسوأ والتطور خروجا من الفردوس المفقود ، مما يكاد يلغى منطق الحياة والتاريخ ويقيم بديلا عنه كونا مثاليا يخضعه

لقوانين تختلف عن قوانين التطور الاجتماعي والانسانى المعروف .

واقول « يكاد » لأن حاسة نجيب محفوظ الروائية الواقعية تسعفه على الفور فى الحكاية الرابعة التى تعرض قصة المطاردة والتى تفوح منها إلى حد كبير رائحة الحياة فى العصور الوسطى ، إذ تتجلى مهارة المؤلف فى بعث المناخ التاريخى والموقعة المكانية . ربما لأنه يخرج من نطاق الحارة الشاحبة الماثلة كذكرى بعيدة فيشتد قربه من مركز الضوء ونقطة الرصد وتمتلىء شخوصه بحياة فعلية مختلفة عما كان للأشباح السابقة ، وربما لأنه يكف فى هذا الفصل عن الخضوع الحرفى لمنطق الثواب والعقاب الأخلاقى ويسمح لمفارقات الحياة أن تسخر قليلا من السيمترية الصارمة ، وأن تواجهنا بمصير عبثى تتمخض عنه هذه المطاردة . فسماحة يفر من حكم ظالم بالأعدام ، وفى الليلة التى يسقط فيها عنه الحكم بالتقادم يعود ليرى زوجته قد غررت به واقترنت بغيره ، وينشب بينه وبين غريمة صراع يدفعه إلى قتله دفاعا عن النفس ، ولكنه يبقى مطاردا دون ذنب حقيقى ، إذ لا تلبث مفارقات الحياة أن تتكشف عن جانب آخر من المأساة ، فغريمه لم يمت حقيقة وهروبه الثانى لا جدوى منه ولا ضرورة له ، لكن من ذا يدله على السر ؟ ويضع نجيب محفوظ لهذه الحكاية ختاما بارعا يستعيره من ابيات حافظ الشيرازى التى يثبتها بالفارسية فى الرواية ، وترجمتها :

ليس لآلامنا من علاج سواك أيها الغوث
وليس لهجرنا من سبيل سواك أيها الغوث

فيعطى ايقاعا بائسا مستصرخا بأعتاب السر الكبير ، ولكنه يمضى إلى أبعد من ذلك فيستحضر هذا الغائب مرة ثانية وقد صار شيخا ضريرا تقر عينه بأولاده فيلقى أيضاً ـ على المدى البعيد ـ جزاءه وثوابه .

■ حيل دائمة :

ولاتنفد حيل نجيب محفوظ فى تنويع الشخوص ، بل يتجلى فى كل فصل مظهر جديد من اقتداره الروائى يكسر حدة الرتابة ويكشف جانبا آخر من نفس الصورة . فيخرج علينا فى الحكاية السادسة بامرأة بارعة الجمال من آل الناجى الفقراء ، تطمح إلى السيادة بحسنها وفتنتها ، لكنها لا تتربع على عرش الفتوة مباشرة ، بل تكاد تصل إليه عبر أربعة أزواج ، أحدهم فران والثانى تاجر بطارخ والثالث فتوة لا يبنى بها إذ يصرع فى موكب عرسه والرابع عميد آل الناجى يصبو وهو فى كهولته ويتزوج منها . بيد أن المؤلف لا يطيق هذا الطموح من امرأة ولا يصبر عليه فيدخر لها شر ميتة ، إذ يهجم عليها زوج مطرود ويهشم رأسها فى ميدان الحسين . هذه النهاية لا تتسق إلا مع منطق نجيب محفوظ فى الحنق على طموح المرأة والحرص على أن تلقى شر الجزاء .

فهى مثال آخر على النهايات الاخلاقية « المحفوظية » التى تولد فى نفس القارىء غير قليل من المرارة والاسى وتدعوه إلى أن يتمنى قدرا من الفوضى فى عوالم نجيب محفوظ شديد الاحكام بالغة السيمترية والحرفية فى المصائر البشرية .

ويتمتع أهل الحارة بذاكرة عجيبة ، فهم يتوارثون أخبار الأجداد وقد صارت أساطير بالتقادم ومثلا عليا بالأمـانى ، فعاش نموذج المثل الأعلى للفتوة ـ وهو مصنع القوة فى خدمة الخير والجماعة ـ فى وجدان الناس ، ولم يوشك أن يتحقق بعد العهد الأول السعيد سوى فى الحكاية التاسعة ، حيث جاء فتح الباب فى عام المجاعة ليعاند طغيان الفتوة المحتكر وليوزع الغلال من وراء ظهره على الفقراء ، وعندما علق فى السقف عقابا على فعلته ثار الحرافيش وقضوا على الفتوة ، ولكن فتح الباب كان نموذجا لحب الخير دون أن يتسلح بالقوة ، وقد حيل بينه وبين مصدر قوته ـ وهم الحرافيش وعامة الناس ـ فتهشمت رأسه عند مئذنة جده المجنون .

وهنا نجد أنفسنا أمام نقطة تحول فى التصور العام للرواية ، فحب الخير لا ضمان لدوامه أن اعتمد على الفرد ، ولابد لكى يستمر من أن يستمد قوته من ارادة الجماعة . وهذا على وجه التحديد ما يتحقق فى الحكاية العاشرة إذ يجىء عاشور الأصغر جامعا بين القوة والحق ، بين الفتوة وحب الخير ، فامتلأت الحارة على يديه عدلا كما كانت أول مرة ، مع فارق واحد

جوهرى يمثل الدلالة الأخيرة لدورة الرواية ، وهو أن قوته هذه المرة لم تكن قوته كفرد بل قوة جموع الشعب ، أى بلغة العصر الوسيط قوة الحرافيش . وبهذا يصبح المعنى الأساسى للرواية هو عدم استطاعة البطولة الفردية أن تنتصر طويلا للخير والعدل ، ولهذا تتجلى ضرورة الاعتماد على البطولة الجماعية .

ولن يمارى أحد الآن فى أهمية هذه الرؤية ، لكن الأهم منها هو كيف يحدث ذلك ؟ كيف تمارس الثورة وفى ظل أية ظروف . أما هذا القدر من الدرس الذى نخرج به من الحرافيش فهو نفسه عصارة خبرة الإنسان فى العصر الحديث ، أنه قد ادرك وهو على اعتاب الوعى التاريخى بأنه وحده لن يفعل شيئاً ، ومع الجماعة يد الله . لكن كيف وبأية وسائل ؟ هذه هى القضية اليوم . ومن هنا يتضح أنه كان من المستحيل على رؤية نجيب محفوظ أن تكون ملحمية بالفعل أو أسطورية حقيقية لأنها تحاول أن تستشرف الواقع وتسلم بمعطياته وتعانق خبراته ، لكنها لا تختبر تصورها على نار المعاناة التاريخية الفعلية بل تتأملها على ضوء فروض فلسفية مصطنعة مفارقة للوجود العملى .

■ آفـاق شعـرية فـذة :

وتأتى عقب ذلك إلى العنصر الثالث الملحمى وهو التكثيف الشعرى فنواجه نجيب محفوظ فى قمة تمكنه وبراعته وأستاذيته ، فبعد أن تحرر أسلوبه إلى النثرية الشديدة فى الكرنك وحضرة المحترم ، يرتقى فى ملحمة الحرافيش إلى آفاق شعرية فذة تتمثل فى عدة مستويات :

- أولها وأدناها إلينا المستوى اللغوى المباشر ، حيث يكتنز الكلام ويتشكل فى اطر قريبة من الشعر المنثور خاصة فى مطالع الفصول مثل الافتتاحية التى سقناها فى مستهل البحث ، ومثل قوله فى الحكاية الأولى :

« ماذا يحدث بحارتنا ؟
ليس اليوم كالأمس ، ولا كان الأمس كأول أمس أمرا خطير طرأ .
من السماء هبط ، أم من جحيم الأرض انفجر ؟
وهل تجرى هذه الشئون بمحض الصدف ؟
ومع ذلك فالشمس مازالت تشرق
والليل يتبع النهار
والناس يذهبون ويجيئون
والحناجر تشدو بالأناشيد الغامضة . .

فأسلوب التساؤل وتقديم الفاعل والجار والمجرور على المسند وتقطيع العبارات وتكرار نفس السؤال مع تنويع يسير فى الحرف ، كل هذا يشدنا إلى منطقة العبارة الشعرية بالتضافر مع الايقاع الداخلى للكلمات وهندسة الجمل التى لا تلبث أن تبوح بروحها الشعرى حالما أعيد توزيعها على الأسطر . وامعن من ذلك فى باب الشعر صيغ تتراءى من خلفها موروثات ثابتة ، فعبارة « أمر خطير طرأ » لا تثير الجلال الملحمى إلا بما تبعثه من ايحاءات بعبارات سابقة ، وعبارة « من السماء هبط .. أم من جحيم الأرض انفجر » تتداعى فى وجدان القارىء مع أبيات شوقى عن النيل .

ومن السماء نزلت أم فجرت من
علیا الجنان جداولا تترقرق

وتثير العبارات التالية ايحاء بالصيغ القرآنية ذات الرصيد الموسيقى والدلالى الخصب . ويتمثل المستوى الثانى فى تكثيفه الشعرى فى الاستطعامات الذكية التى يقتبسها من الشاعر الفارسى العظيم حافظ الشيرازى فى غزلياته ، ونجيب محفوظ يلعب فى هذا الاستطعامات لعب محترف حاذق ، فهو يستغل عروبة الحرف الفارسى وسهولة قراءته واختلاف اللغة واستغلاق معناها على القارىء العربى ليحدد القدر المسموح لها بتلقيه وهو هيكلها الصوتى فحسب كى يناوئه ويشاغله بسرها المكنون ، أنه يلعب بورقة الابهام المتبدى من الأسطر ليثير جملة ايحاءات رمزية حافلة بالدلالة ، فهذه الأناشيد قد تمثل القوى

الروحية الدائمة المتعالية على الزمان والمتأبية على المكان ، لقد قال عنها مرة ـ على لسان جلال ـ أنه يدرك لماذا لا ترد على طارق ، لأنها خالدة مثل الموت ، هذا الخلود اذن هو الوظيفة الرمزية للأناشيد ، لأنه يضعها لخلفية ثابتة قائمة على حافة الحارة الحافلة بالمتغيرات فكأنها الشاشة المضيئة بغموض والتى تعرض فوقها حركة الوجود الطاغية اللاهية ، فهى ابدا ماثلة هناك لتصنع المفارقة بين الموت والحياة والروح والجسد والدين والدنيا .

■ وظيفــة الأناشــيد :

وكل تلك هى عناصر العالم عند نجيب محفوظ ـ ولتمثل فى التحليل الأخير النغم الشرود المبهم العذب الذى يرمز للمجهول فى حياة الناس ويغطى منطقة الغموض الشاعر فى وجودهم . ولكنها عند من يعلمون فض الأسرار عميقة الارتباط بموقعها من الفصول ، أنها غالبا ما تقوم بدور القرار الموسيقى والدلالى للأحداث والشخصيات ، فهى مرة صحوة الروح والجمال عند عاشور إذ يكون معناها[1] .

يامن يشع ضياء الحسن من وجهك الصبوح
ويامن ينبع الجمال من طابع حسنك المليح (صفحة ١٥)

ومرة أخرى انذار بسوء المصير وتوقع الآلام إذ تقول :

لقد غرقت العيون فى الدم من بكاء القوم (صفحة ٢٩)

ثم تصبح عند عاشور أيضاً مناشدة للحظات الصفاء ومغازلة لعوالم القرب وهى تقول :

لا ملجأ لى فى هذا العالم غير اعتابك
وليس لنا دونها من قبلة (صفحة ٥٩)

فإذا انتقلنا إلى شمس الدين اخذت قوانين المادة والفساد تمارس فعلها فى عالمه ، ولأنه نقى فهو يدرك ما هو مقبل عليه ولا يستطيع له ردا ، عندئذ يهتف موجعا :

شتان بين صالح الأعمال وما أنا فيه من خراب
فانظر إلى تفاوت الطريق وتعدد الأسباب (صفحة ١٣٩)

ثم نمعن مضيا فى عالم الخراب ـ وهو مصطلح صوفى يرادف عالم المادة والجسد ـ فتكاد تنقطع بنا الأسباب عن عالم الروح حتى لنود نظرة من كيميائه الساحرة :

قل لمن يجعل الترب تبرا بنظرة واحدة
الايمن علينا ولو من طرف خفى ؟ (صفحة ٢٠٣)

وعندما تتصاعد الأناشيد لتتسلق أمواج الظلال وتحف بسماحة وهو مختبىء خلف أسوار التكية فى انتظار حبيبته مهلبية ليهرب معها من طغيان الفتوة يصبح معناها :

فى هذا الزمن . . فإن رفيقى البرىء من الخلل
هو كأس الخمر الصافية . . وسفينة الغزل (صفحة ٢١٤)

وينصت جلال للغناء وهو فى لحظة فائقة يكاد يشارف السحر ويطرق باب الخلود فينساب إليه الصوت فى عذوبة وكأنه يتدفق من داخله :

قال طائر الخميلة للوردة اليانعة فى الصباح
كفكفى من الدلال فلست وحدك المونقة فى البستان (صفحة ٤٠٢)

وبعد أن تدور الحياة دورتها ، ويأتى عاشور الثانى ويهب كل فتى نبوتا من الخيزران وثمرة من التوت يصبح هتاف الحناجر الشادية :

بالأمس فى وقت السحر

نجانى من الغصة

والآن فى ظلمة الليل

منحنى ماء الحياء !

(صفحة ٥٦٧)

■ عن الطريق الصوفى :

ومع أن نجيب محفوظ ـ فيما يبدو ـ بعيد عن الطريق الصوفى ـ فقد انطق احدث أبطاله « جلال أبو السعود » فى قصة « أيوب » بنقد حاد للتصوف على أساس أنه « ارستقراطى مقاماته التوبة والفقر والتوكل . . أما طريقى فمقاماته فى الحرية والثقافة والعلم والصناعة والزراعة والتكنولوچيا . . والتصوف يجعل من الشيطان العدو الحقيقى للإنسان أما الطريق فعدوه يشمل الفقر والجهل والمرض . . » إلا أن كثيرا من التسربات الصوفية قد تخللت ملحمة الحرافيش ونازعت حالات ولغة

ابطالها . وما حضور حافظ الشيرازى العميق المتكرر إلا سرادقا صوفيا فى مدن نجيب محفوظ الآهلة .

التكثيف الشعرى أيضاً فى قوة الأداء الدرامى ودقة الحوار والقصد فى الوصف والاقتصاد الشديد فى الكلمات ، فى مثل المشهد التالى :

« كان شمس الدين ماضيا نحو مسكنه ليلا عندما اعترضه شبح امرأة همست :

ـ مساء الخير . .

ـ عيوشة ؟ . . ماذا جاء بك ؟

ـ هلا تتبعنى إلى حجرتى ؟

خفق قلبه . خاف الدعوة ، ثار فضوله ، اشتعل شبابه . مضى وراءها صاغرا

(صفحة ١١٩)

فالحوار لا يتضمن ردودا ، بل هو سهام موجهة لا تقتلع من المكان الذى تنغرس فيه . والتعليق جملة من الأفعال المتتابعة التى تجسد عالمه الداخلى ، والتنامى فيها لا يقتصر على التصاعد النفسى من الرغبة الوجلة إلى الانسحاق الذليل تحت جبروت الشهوة العارمة ، بل يتجاوز ذلك إلى تزايد المقاطع فى كل جملة حتى تنسحب الكلمات معه ممدودة مستطيلة فى القسم الأخير .

وعندما تتراكم امتصاصات نجيب محفوظ للروح الشعبى وتشربه بالحكمة العامة ينضح هذا فى ايجازاته المتكاثرة التى تبدو

احيانا كأنها تعليق شاعر الربابة وهو يلخص حكمة الأجيال فى مثل قوله :

« تنساب عربة الزمن مكللة بالزهو والحياء ، صلصلة عجلاتها المدوية لا يسمعها احد . الاذن لا تسمع إلا ما ترغب فى سماعه .

يتوهم الفحل أنه اقترن بالدنيا قران دوام . .

ولكن العربة لا تتوقف ، والدنيا زوج خؤون !

(صفحة ١٢٧)

فإلى جانب التعبير بالصورة الذى هو من خاصية الاداء الشعرى ، يتوقف مؤلفنا ليقول حكمته عن الطبيعة الإنسانية والحياة فى وقفة تعد من أبرز مميزات الشاعر العربى الشعبى فى قربه ونفاذه معا .

إن نجيب محفوظ هنا من سلالة أصحاب القول الفصل والكلمة الجامعة ، ولكنه يختلف عنهم فى روحه الملحمى وحدة احساسه بايقاع الزمن والانصات للمجهول ومزج الأغنية بالخاطر البعيد ورؤية عجلة الحياة ، وهى تدور فى غفلة من القلوب الواهمة فينور حركة الطبيعة ويكتشف منظومة الحياة وينصت فى لحظاته الشعرية الملحمية المكثفة لموسيقى الوجود .

تفكيك اللحية المستعارة :

فى فصل شيق ، عقده ابن عربى فى الجزء الرابع من فتوحاته المكية ، وأطلق عليه فى نهايته اسم « مساق المسلسل » وغايته شرح المصطلحات الصوفية ، وكشف التناسب والترابط بينها يقول :ـ

« الأديب من عرف وقته . فإن قلت : وما الوقت ؟ قلنا : ما أنت به ، من غير نظر الى ماض ولا الى مستقبل »

فمعرفة الوقت إذن والوعى به وبكل مكوناته ، هى ضمير الأديب وجوهر صناعته ، كما يدلنا هذا الشيخ المذهل ، الذى ينبهر به كل من يقترب منه ، والذى يتخذه القصاص جمال الغيطانى شيخا له فى جملة من تجلياته الفذة المستفزة ، وحسبنا أن نقف منها على طريق يسير ، هو ما نشر فى عدد « الكرمل » رقم ١٤ الخاص بالأدب فى مصر الآن ، وعنوانه « من مقام الاغتراب » لأنه نموذج مكتمل فى دلالته على نهجه وتقنيته وأسلوبه ، فهو أشبه بعينة الدم التى يغنى تحليلها عن استنزاف جميع الشرايين ، طالما تم اختيارها بالشروط والظروف المواتية

وأجرى اختبارها بالدقة والموضوعية اللازمة . ولعل فى هذا ما يبدو وهم بعض الأدباء من أنه كلما غزر إنتاجهم عز نقدهم ، وشقت على الباحث الاطاحة المستوعبة بكل أعمالهم ، كما أفضى لى بذلك ذات مرة ، فى حوار مستفيض ، الروائى العربى الكبير إحسان عبدالقدوس ، متصورا أنه قد أصبح بمنجى من النقد ، أذ لا يتسع وقت أى دارس للالمام بأعماله فضلا عن تشريحها وتمحيصها .

ومع أن آثار جمال الغيطانى الإبداعية ـ المتوازنة حتى الآن بشكل فـريد بين الرواية والقصة القصيرة ـ لم تبلغ هذا القدر من الغزارة الكمية ؛ إذ تصل إلى خمس روايات وست مجموعات قصصية ، إلا انها كافية لوضعه فى الصف الأول من كتاب جيله ، دون حاجة الى الاعتداد بالترجمات الأجنبية لأن قيمة أعماله تنبع أساسا من مستواها الفنى الرفيع ، ومن تميزها بالجسارة والعمق ، وخطوها عبر أحراش بكر ، لم يلجها من قبل ـ بنفس هذا التمكن ـ أديب عربى معاصر . وإن كانت خطاه فى اتجاهها ممتدة تعود إلى بداياته الأولى فى « اوراق شاب عاش منذ الف عام » ؛ إذ يبرز فيها هذا الطموح الكونى لاستيعاب الخلق وقطع الازمان . إلا أنه فى هذه التجليات والمقامات قد استحصد أداء . ونضج تقنية ، وأصبح صاحب مذهب ، وشيخ طريقه . وحق للنقد المستبصر أن يبذل جهدا فى النفاذ الى أغواره المستسرة ، ويحاول النظر فى تركيبها ،

وطريقة قيامها بوظائفها الجمالية والاجتماعية ، وما تستثمره من وسائل فنية ، ومدى تناسبها مع العالم الذى تقدمه .

■ درويش أو ممثل :

وأول ما يواجهنا فى هذه التجربة الفذة ، جرأتها الشديدة فى محاكاة النصوص الدينية ، واعتمادها على التخفى وراء القناع الصوفى ، بدءا من المطلع المتلبس بخواص فواتح السور فى قوله « ل . و . ر . ا . تلك آيات قلبى العليل الحزين » والذى لا نلبث بعد مضينا فى القراءة أن نكتشف أنه ينثر فيه اسم حبيبته « لورا » إلى الطريقة الصوفية فى مثل قوله على التوالى « ولما كانت الأزمنة ياأحبائى ثلاثة : ماض حاضر ومستقبل ، لذا كانت الأحوال ثلاثة . فالحزن على الماضى ، والفرح فى الحاضر ، والخوف من المستقبل » يجمع كل هذا فى السطور المكثفة الأولى لقصته ، ويوزعها على فصول تتخذ عناوينها من لغة المتصوفة ، مثل « الوصل الرابع من هذا المقام » ، أى مقام الاغتراب الذى يضعه عنوانا رئيسيا للقصة . ويحكى فى هذا الوصل شأنه الغزلى فى مدينة أوربية مع فتاة عربية ناضرة ، متخذا منظور الراوى المحيط بكل شىء علما . بالرغم من اعتماده على صيغة المتكلم . وهى بطبيعتها تحدد مجال الرؤية القصصية فيما يتاح معرفته للإنسان العادى ، بخلاف صيغة الغائب التى تسمح للراوى أن يكشف الحجب

ويطلع على السرائر ، ويقص ما تضمره شخصيات عديدة ممن يحركها على مسرح أحداثه ، ولكن جمال الغيطانى يتذرع بوسيلة غيبية ليمد من نطاق إحاطته ، مفترضا لبطله نشأة أولى تبقى ذكرياتها وتجاربها كامنة فى وعيه ونشأة ثانية فى عصر آخر هى التى يتحرك خلالها فى القصة ، وهى فكرة شبه صوفية تقع على تخوم تناسخ الارواح ، وتتكىء على ظاهر بعض الاشارات الدينية . ثم يمعن المؤلف فى تقمص هذا الدور حتى ليحيله الى لون من الذكريات الشخصية ويصرح بأسمه الحقيقى أكثر من مرة فى النص نفسه . كما يذكر فى الجزء الثانى منه أسماء أصدقاء معروفين له مثل الأديب المغربى محمد بنيس والناقد المصرى محمود أمين العالم ؛ أى أن جمال الغيطانى يكسر بجرأة وهم العالم الخيالى المعتمد على المحاكاة الفنية للواقع ، ويتخذ قناع الكتابات الصوفية التى تتحدث مباشرة عن التجارب العينية والغيبية ويذكر من يسميهم شيوخه فى الطريق ، ويناجى الحسين ويخلطه بالخضر عندما يقوله له : « لن تستطيع معى صبرا »

بهذا التكنيك يقدم لنا فى الجزء الأول من القصة علاقته المثيرة بلورا ، حفيدة الباشا الشامى التى تدرس فى إحدى العواصم الأوربية ، وتعزف الموسيقى ، ويصف بدقة بالغة تجربة عشقه الحسى لها . ثم ينتقل الى مدينة فاس المغربية ليحضر « ندوة نقاشية » على حد تعبيره عن الأدب ، وهناك

تقع له أحداث أخرى غريبة ، مفادها أن شيخا مغربيا يناديه ، فيهب معه بروحه ، تاركا جسده على مائدة الندوة المستديرة ، يناقش ويتابع ، ويذهب طائرا ليزور جامع القرويين ، حيث يشهد صلاة جامعة للأنبياء والمرسلين ، والأولياء والصديقين ثم يرتقى عبر السماوات والكواكب والمجرات فى معراج عجيب مخلفا وراءه الشيخ المغربى الذى لا يستطيع تجاوز حدوده ، كما خلف النبى جبريل ودانتى بياتريش وفرجيل ، لكنه ـ على العكس منهما ـ لا ينتهى الى الفردوس ، بل يظل معلقا فى الفضاء ليرى الكون ماثلا بين يديه . فنحن إذن أمام تجربة فذة على مستوى الأحداث والوقائع وليس بوسعنا ان نتلقاها إلا على أحد احتمالين : فهى إما أن تكون نوبات ومواجد لدرويش واصل أو مثلثات العقل ولا يمكن أن يكون هذا شأن الراوى ولا المؤلف وكلاهما يوشك أن يتطابق مع الآخر كما ألمحنا ؛ إذ أن طبيعة الشخصية لا تقدم لنا هذا النموذج ؛ وإما أن تكون قناعا تراثيا صوفيا يستخدمه الفنان ليؤدى من خلاله دوره ولحية استعارها للظهور بها على مسرح الأحداث . وهذا ما لابد للقارىء أن يفترضه مسبقا ، ويفسر على ضوئه كل الإشارات الواردة فى النص طبقا لشفرة توظيف التراث ، المألوفة فى الأدب العربى الحديث . ومن ثم ينبغى لنا ان نتقدم خطوة أخرى للتعرف على مدى تماسك هذا الغرض ، قبل ان نتعرض لدلالة .

■ الصـدع الرئيسـى :

عندئذ يواجهنا الصدع الرئيسى فى هذا البنيان الروائى الهام ، ويتمثل فى التنافر الواضح بين طبيعة التجربة والتكنيك الذى اختاره المؤلف لأدائها ، بين العالم المدلول عليه ، واللغة الدالة ، ولنأخذ مثلا على ذلك السطور التالية التى يصف فيها مقدم حبيبته ودخولها عليه :« كانت الساعة الخامسة مكتملة أمرها ، وتجاوزتها سبع ثوان ، عندما دخلت الغرفة هذه البنية ، تطلعت فرأيتها تدخل مباشرة الى المكان . ليس دخولها كأى دخول آخر . لا تخطو وإنما تنساب ؛ لا تمشى وإنما تسرى ؛ تنحنى إلى الأمام هوناً وكأنها توشك أن تحنو ؛ أو ستهدىء كربا ، أو ستخفف ضيقا ، أو تهدهد طفلا ، أو ستفضى ببشرا ؛ كأنها تمشى فوق الماء . وعندما سلمت وقعدت لم يكن وجودها إلا همسا ، ولم يكن حضورها إلا شجوا . وبعد أنقضاء وقت لم يكن دخولها قد إنقضى بعد » ألى هناك والنص متساوق مع اللحظة التى يعبر عنها . فى رشاقة لغوية بادية ، وثراء تعبيرى ملموس ، يكشف عن الحالة الشعورية لشاب يرقب بعينى عاشق حركات الصبية التى تفتنه ، وأن كان يستخدم معجم الصوفية ، ألا أنه لا يلبث أن يتهتك قائلا : « والمعروف المشهود أن الدخول عامة فيه لذة ، لذة الداخل من البرد إلى الدفء ، والداخل بصحبة تعبة ، على أمل

الخلاص وطرحه خارجا ، ودخول الذكر فى الفرج ، ودخول الفاتح المنتصر ، ودخول الواردات على الأفئدة . . . إلخ » ولا يقتصر التهتك فى قلب السياق الوقور على هذه الإشارة . بل يستغرق بعد ذلك مقاطع مطولة ، تصف حالته معها ، منذ أخذت « تسرى الرغبة عندى ، وتتحرك الشهوة على ، ولم أكن خجلا من التصاقى بها ، وشعورها بقسوة رغبتى وشدتها ، حتى أننى قربت يدها من ذكرى ، ومررتها عليه » الى ان يسهب فى شرح اكتمال عريها . بعد أن تخلع قميصها الأحمر النبيذى ، ليفضح جسدها عن ألق خمرى ، ولا يتورع عن اقحام سيرة شيخه الأكبرفى هذه اللحظات الحسية الشبقة ، ليقول له : « تدبر ياجمال فيما تمر به ، ان ما تشهده لم يشهده أحد قبلك وما تشعر به لم يطرأ على قلب غير قلبك » فينام معها ، ويلج كونها بعد إصلاح عطب أصابه ، كما يقول بظرف . ويعيد الكرة مرات ، حتى يقوم « مهدودا ، متعبا ، منتشيا بينما الفرحة عظيمة ، والرضا أتم ، هلى تستلقى ريانه ، مسقية ساقيه ، متوردة ، تنفرج شفتاها انفراجا خفيفا . . . تنظر الى ممتنه ، مكتملة الازدهار ، يطلع الفجر علينا . . عرايا تماما الا من صدقنا ، تتطلع الى وأتطلع اليها ، أرغب فى الأحاطة بكل شىء عنها ، وفوق كل ذى علم عليم »

هنا يتجلى التنافر بين طبيعة تجربة عشق حسى شبق ، ووله جنسى حاد ، وبين هذا الإطار الصوفى الذى استقر فى وجدان

القراء طهره ونقاؤه ، وسموه وشفافيته إن صاحبنا يبدو كمن يندثر بعباءة جده المهيب ثم يقذف فيها ، أو كمن يخلط أوراقا متطائرة من ديوان الحلاج أو فتوحات ابن عربي بصفحات منتزعة من رجوع الشيخ الى صباه ، ولا يجدى فى تبرير ذلك ، أو تلطيف صدمته للقارىء ما يتعلمه من الحديث عن الوجودين ؛ وجودة الاول وهو يقترب من الاربعين ؛ بقلب معطوب . وجسد مثخن بجراح زمن السو ، ووجوده الثانى وهو لا يزال غضا لم يتجاوز العشرين : « دققت النظر فى الفروق بينى وبين قامتى الأولى أقل طولا ، غير أن جبهة رأسى أعرض ، وقضيبى الأول أطول قليلا ، فسرنى ذلك وأراحنى » كما لا يجدى فى تبرير هذا الفجور فى محراب الصوفية ما يحاول أن يخدع به القارىء فى نهاية الفصل من قوله : « التفت مباغتا إلى شيخى الأكبر : ضع يدك على شعرها ، ترتفع يدي متمهلة ، وتلمس شعرها ، أراها بعينى وترانى ، بعينيها ، فأدرك صورتها فى نظرى ، وأدرك صورتى فى نظرها . فعرفت عندئذ أن القمر قدرناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم . ما هى إلا ، صورتى لو خلقت أنثى . . فما عشقت ألا صورتى ، وما أبحرت ، ألا فى ذاتى ، وما توحدت إلا بصفاتى » .

ووحدة الوجود التى يحاول جمال الغيطانى أن يخفى وراءها تنافر بنيته الروائية لا تتجاوز كونها فكرة فلسفية مجردة ، لا تضفى مشروعية فنية على هذا الاضطراب بين شفرتين

متعارضتين ، وعالميتين متنابتين ، يفصلهما ما يفصل السماء عن الارض ، والمادة عن الروح ، لدى من يؤمن بهذه الثنائية ، ويكرسها ، ولا يحيلها الى مجرد وسيلة للخلط المقصود بين هذين المستويين ، أ و السخرية المتعمدة من احدهما ؛ إذ أن مؤلفنا شديد الاحتفال كما رأينا باللذةالحسية عظيم الاهتمام بذبذباتها الدقيقة ، وأطوارها الشائعة ، وهذا من حقه ، لكنه فى نفس الوقت ـ فيما يبدو حريص على التبجيل الجاد لهذه الاقنعة التراثية . شديد الاشتباك بها والمعايشة لها ؛ دون أن ينتبه إلى التعارض الجدى بينهما ، مما يند عن التوفيق ، ويستعصى على المصالحة .

■ النص الراكـــد :

تجرى مياه العمل الروائى متدفقة صافية . طالما كانت تشف عن الاحداث والحكاية ، وتكشف عن الشخصيات المختلفة ، وتنم عن التفاصيل الوصفية التى تملأ فراغ الزمان والمكان . وكلما باحت بحركة النفس البشرية فى تموجها وتقلباتها ، وتيارات المجتمع الإنسانى فى تفاعلها وتطورها ، كانت أبعد غورا وأوسع مدى . أما اذا استقرت فى قاع النص لا تبين عن شيء من ذلك ، ولم نر تحتها سوى بعض الاحجار المعرفية المتراكمة ، التى لا تصنع موجا ولا توجه تيارا . فإنها تصبح

حينئذ مياها راكدة ، وربما آسنة ، لا تشى بحياة ، ولا تصنع مجرى تاريخيا ، فإذا تراصت هذه الأحجار المعرفية واشتد تراكمها هددت مجرى العمل بالضيق والانسداد .

ولعلَ الوعى بهذه الحقيقة الفنية يمثل احد الفوارق الحاسمة بين الكاتب القصصى القديم والحديث فالنصوص الكلاسيكية العربية مثلا لا تخلو من الحكايات والأحداث والنماذج والشخصيات ، وشذرات من التفاصيل الوصفية ، لكنها تظل راكدة قديمة بقدر ما تحتشد به من معارف مباشرة متجمدة لم تصل الى درجة السيولة الروائية سواء كانت هذه المعارف تاريخية او لغوية أو أيديولوجية ، كما تظل مختلة التوزيع متباينة النسب . بعيدة عن مواصفات القصة الفنية بقدر ما ينقصها من ضبط لإيقاع الحركة الداخلية والخارجية . وعندما استلهم « المويلحى » ومن بعده مؤلفون محدثون ؛ بعض نماذج التراث فى « حديث عيسى بن هشام » اضطروا للتخفف الرشيق من أثقال المقامة اللغوية كما هو معروف فى النقد العربى الحديث وتأتى تجربة جمال الغيطانى فى هذه التجليات على درجة عظيمة من الاهمية لمحاولتها استلهام التراث الصوفى الزاخر ، فكأنها تطمح الى إعادة تأصيل الرواية العربية بربطها بالطرف الآخر من المحيط الأدبى الموروث . لكنى أخشى أن تكون قد ورثت أيضا خاصيتها القديمة فى الركود . لاننا إذا تأملنا النص الذى ندور حوله الآن ، أدركنا امتلاءه بالعناصر الثابتة لجامدة التى

تكشف عما شئت من علم ومعرفة ، وقدر على محاكاة لغة الاقدمين ، وتمثل لعالمهم . لكنها لا تتقدم خطوة محسوسة فى بناء العمل الروائى ، وخلق حركته الديناميكية بالشروط التى ألمحنا اليها آنفا .

ولنتذكر على سبيل المثال النص الصغير الذى سقناه من قبل عن « الدخول » فقد انشطر الى جزءين احدهم مفعم بالروح الوصفى التفصيلى الذى يعمق من إدراكنا لوقع دخول الحبيبة على نفس الشاب المشوق ، اما الثانى فهو يستعرض بمهارة فائقة - وإن كانت عقيمة - لذة الدخول ماديا وحربيا وجنسيا ، ويرد الاعتراضات الموجهة اليه من فقدان اللذة فى دخول القبر فيعده من قبيل الخروج من الدنيا - وهذا تحرير جيد للفكرة ، لكن قصارى ما يمكن ان نستخلصه منه انما هو قدرة الكاتب - لا الراوى - على الاحتجاج للرأى والاستقصاء فى إيراد الحالات البعيدة المغربة .

وليس بوسعنا ، ولا من اهدافنا ان نمضى فى تنقية النص من هذه الاجسام الصلبة ، لكن تكفى الاشارة الى بعض الاحجار الكبيرة التى تكاد أن تعوق مجراه ، وتسد امتداده ، كما نرى فى الفصل الذى يعطيه الغيطانى عنوان « عودة الى الوصل الرابع من هذا المقام » حيث ينهمر فى تصوير حياة « لور » بأقصى درجة من التركيز والحركية والشاعرية ؛ بلمسات استاذ قدير ، يثير الكوامن ويبعث الأشجان ، ويدمغ بطابعه رقعة شائقة

مجسدة من الحياة ، ثم يقف بالقارىء عند لحظة الغيرة التى تنشب مخالبها فى أغواره عندما يعرف علاقتها القديمة بغيره . ويصور وحشته وأساه المرهف واسترجاعه الشجى عندئذ لذكرى ابيه ؛ لكنه لا يلبث ان ينتقل ـ على حد تعبيره ـ الى طور جديد فيما يسميه « الوصل الخامس من هذا المقام » ويستهله هكذا :ـ

« يقول استاذى أبو حيان ، وهو من شيوخى فى الطريق ، ومن ادلتى الى الغاية وهو من الاجلاء القدامى ، الذين أضاءوا لى الدجى ، يقول رحمه ربى ، ان النفس وإن كان متصلا فإنه مرتد ، والزمان وإن كان متصلا فإنه منفصل والوقت وإن كان مساعدا فإنه خاذل . والكتوم وان كان جلدا فإنه باذل رأيت أباحيان عند انتقالى من الوصل الرابع الى هذا الوصل المبارك ، بإذن الله ، وكل ما حولى عدم محض ، وعندما هممت للحاق به ، للحديث إليه ، والاستفسار منه . والاخذ عنه ، انتبهنا ـ فى آن واحد ـ إلى ظل الشيخ الأكبر فأحجمت وسكنت ، وذهب عنى ابو حيان . اختفى شيخى القديم كما ظهر عدت الى وحدة وخواء ، حزنت على نفسى ؛ اذا سأغمض عينى يوما ولا افتحها قط ، كما اغمض عينيه ابى ، وجمال عبدالناصر ، ومازن ، وابراهيم وخالد ، وكل صحبى الذين راحوا ، فمالنا من شافعين ولا صديق حميم »

ومع ان السطرين الأخيرين أقرب الى البوح الذاتى بهواجس

جمال الغيطانى المندمجه فى السياق إلا أن ما سبقها وما تلاها من حديث مطول عن الشيوخ ومأثوراتهم . وحالاتهم التى يستغرق فى وصفها صفحتين كاملتين حتى يقول « وانتبهت إلى وجود لور أمامى » مستأنفا ما كان بصدده هذا الفاصل يمكن اعتباره نموذجا صارخا للبقع الضخمة التى تتجلط فى مجرى النص وتتخثر فى شرايينه فتهدد سيولته وتدفقه .

■ مقام الاستلاب :

يورد مؤلفنا قبيل خاتمة مقامه ، أشارة يريد ان يفسر بها مسألة الاغتراب فى عنوان عمله ؛ فيقول عن بطلته لور « تنأى وأنأى نتوة ، يحجب الزحام خطاها ، أوحقيبتها الملونة ، والجاكت السلافى ، وبنطلون القطيفة الأسود المضلع . أبتعد عنى ، وأتوه عنى ، وأغترب ، فيوشك المقام على الاكتمال » .

فهو اذن اغتراب الحبيبة عن الحبيب ، وعن النفس ، وعن الوطن اغتراب مادى ومعنوى ، محض واليم ، لكنه لا يلبث عقب ذلك ان يأخذ فى تهورياته المغربية التى لا تمت بصلة لما مضى من القصة ، ويحكى فيها على ما أشرنا إليه من قبل ، إسراءة الفج ومعراجه الناقص فاذا حاولنا ان نعثر على المفصل الدقيق الذى يربط هذا الجزء بما قبله ، باعتباره امتدادا لما أسميناه تكنيك اللحية المستعارة ، أدركنا ان أدلالة العشق

الحسى المترع بمتعة الجسد لا يمكن ان الى العروج فى السماوات الروحية كما نجد مثلا فى الاعمال الأدبية الكبرى التى يصبح فيها الجمال النسائى الطاهر سلما للرقى فى هذه المدارج العالية فضلا عن اننا لسنا فى عصر الملاحم الرومانسية ولا المشاهد السماوية الحارة الصادقة .

واذا اخذنا بتفسير آخر يجعل هذه الرؤى الميتافيزيقية لونا من الاحلام العبثية التى تكشف عن الحياة الباطنية للراوى ، وتعبر عن شعوره بالاحباط والاستلاب ، على نمط تحويلات « كافكا » اللامعقولة . التى وجدت من يؤولها بعمق كصرخة احتجاج على تفسخ المجتمع الاوروبى فى العصر الحديث عاق بذلك اعتباران :

أحدهما ان طابع هذه الرؤى ليس عبثيا ولا سلبيا ، ليس نقدا لاستغراق المجتمع فى محيط الغيبيات ، بل إشادة شاعرية بها ، وغناء بريئا لها . وإنها ليست كوابيس ثقيلة ، ولا أحلام وردية يطمح لها الفنان بصدق وإخلاص بل مجرد تهويمات تنزلق على سطح النص دون ان تجرحه .

أما الاعتبار الثانى فهو أن إشكالية الموضوع الأساسى للقصة . وهو تجربة الحب المغترب لا تثرى بهذا الجزء الثانى ولا توظف فنيا معه . بل لا تكاد تشتبك به الا من خلال ثغرة صغيرة تتصل بطبيعة شخصية الراوى وازدواجها الى نشأتين مما يسمح لها كشخصية متناسخة أن تمعن فى معاينات تتصل بعالم

ما فوق الطبيعة وتلتصق معه وان كانت معاينات متيسرة غير مبتدعة ، لا تعدو أن تكون محاكاة شاحبة فقيرة لتراث المعراج الغنى الخصب ، دون توظيف حقيقى له .

على ان هذا لا ينبغى ان يجعلنا نغفل عن امر جوهرى ، وهو ان جمال الغيطانى من أعمق أدبائنا ثقافة ، وأشدهم ارتباطا عضويا بوقته كأديب ، ناظرا للماضى بشدة ، ومتطلعا للمستقبل بطموح ، على عكس ما يقول شيخه ، وقراءة أعماله عامة ، وتجلياته بجميع حلقاتها بصفة خاصة ، تتيح لنا فرصة نادرة لمصاحبته خلال تجربة طليعية رائدة ، تفتح بحق آفاقا جديدة للرواية العربية ، جديرة بأن تلقى أقصى أهتمام النقاد وحفاوتهم ، مهما اختلفت الأراء بعد ذلك فى تحليلها ورصد مقوماتها ؛ إذ لا مفر من أن يعترف له الجميع بالأصالة والاقتدار .

ثرثرة أبناء الصمت

فى مشهد طريف يروى فيه « جارثياماركيت » كيفية تولد تصوراته الأولى لقصصه يقول إنها تبدأ لديه بصورة مرئية تبرز فى خياله وتلح على ذاكرته ، فلا يملك ألا أن يشدها مثل طرف الخيط فتسحب وراءها مجموعة صور أخرى، تمثل دائما النواة الأولى لرواياته .

وعندما نقرأ المجموعة القصصية للأديب المصرى « مجيد طوبيا » « أبناء الصمت » المنشورة فى سلسلة كتاب اليوم بالقاهرة عدد مايو ١٩٨٥ ، تتجلى امامنا هذه الرؤية فى الطرف العكسى للتلقى ، إذ تترسب لدى القارىء جملة من الصور المتكررة ، تمثل البذرة الأخيرة المتبقية لديه بعد استيعاب مسافاته الأدبية بكل أبعادها . بيد أنه لا يستطيع أن يقصر تذوقه ، عليها بل لعلها على وجه التحديد هى التى تستعصى على الكسر والتفتيت . ومن ثم يتعين علينا ان نمر بالطبقات المختلفة التى تفضى إليها ، محاولين تأمل مذاق الثمرة ونكهتها ومدى نضجها أو عطبها لنتعرف عليهادون حاجة الى التحليل

الكيماوى لبذرتها الداخلية ، سواء كانت واحدة أو متعددة .

■ الأطـار العـام :

تتكون مجموعة « أبناء الصمت » من مقدمة عن مؤلف الكتاب وخاتمة عن كتبه وبينها عشر قصص قصيرة يعقبها قصة طويلة هى التى تعطى للمجموعة عنوانها وتستغرق نصف المساحة الكلية للكتاب غير أ ان هناك رابطا موضوعيا متينا يشد كلا من القصة الأولى « منديله » والثانية « شئون عائلية » إلى الأخيرة ؛ أذ تدور الثلاثة فى فضاء واحد ، وتعبر عن تجربة حرب الأستنزاف خلال السنوات الست وانعكاساتها الفردية والاجتماعية ، بينما تقع القصص السبع الأخرى فى تجويف داخلى يتراوح كما سنرى بين التنقيب الأنثروبولجى ، واللمحات الخاطفة . والممارسات الكتابية الموسومة ابتغاء الطليعية حينا . والطرافة حينا آخر ، إلا أن للمجموعة فى جملتها كيانا متماسكا سيتضح تشكيله عندما نتبين بسرعة التوزيع الداخلى لمستوياته وكنا نتمنى أن نعثر فى صفحة تقديم المؤلف على بعض البيانات البيوجرافية الأساسية عن حياته ومكوناتها الجوهرية ، لكننا لا زلنا نتصور فى عالمنا العربى أن تاريخ الميلاد ومكانة ، والتربية التى تلقاها الكاتب . والأعمال التى مارسها ، واللغات التى يجيدها ، والبلاد التى زارها ، أن كل ذلك وغيره مما يمكن إيجازه فى سطور قليلة أقل أهمية من الجوائز التى حصل عليها ، ومازلنا نلهث وراء اعتراف الأخرين بنا فنبرر الترجمات الفعلية والمزعومة ، فى محاولة

للتأثير الساذج على القارىء فيقوم الناشر ـ متواطئا مع الكاتب الذى لا يستنكر ذلك ـ بشن حملته الدعائية البريئة على الصفحتين الأولى والأخيرة من الكتاب ، دون حد أدنى من التصور العلمى لضرورات التعريف الموجز المنظم المتواضع بالمؤلف الذى يقدمه .

هذا بالرغم من أن مجيد طوبيا فنان متميز ، له عالمه المتبلور وأسلوبه الخاص ومكانته التى ظفر بها بجهده وإبداعه فى لغته العربية ، إلا أن عادة ابتسار البيانات الشخصية ونقص الببليوجرافيا عن المؤلفين العرب من اسوأ ما درجنا عليه فى كتبنا الأدبية ، وينبغى التنبيه لها ، لعل الناشرين لدينا يعنون بهذه التفصيلات ذات الأهمية الحاسمة فى تحديد المستوى الحضارى للحركة الثقافية .

■ حـزمة اللـوازم :

فإذا توغلنا بشىء من الرفق فى أعمال المجموعة . عثرنا على حزمة من اللوازم المتكررة ، التى يمكن اعتبارها فى جملتها عناصر التجذير الواقعى لها ، مع قدر من التوسع فى مفهوم الواقع ، ليشمل المنظور والباطن ، فى قلب الماضى والحاضر من هذه اللوازم ما يؤدى وظيفة الموقعة المكانية والزمانية فى عالم مجيد طوبيا الروائى ، وهى موقعة يحرص عليها بشكل واع منتظم ومضطرد . نجد ذلك مثلا فى وصفه لمسيرة طابور الاطفال فى قصة « إغماض العين » وهم يمضون خلف الجدة فى جوقة غريبة منشدين أغانى « السبوع » للوليد الجميل .

يقول « ساروا فى محاذاة السور الشرقى فجاء تل المقطم من خلفهم ممتداً على الضفة الأخرى ، فى بطن صخوره توجد قبور موتانا . . وتساقط الملح مرة ثانية إلى النهر . . استداروا الى السور البحرى فأطلوا على حقل القصب الكبير الذى لم يعد به قصب . والذى يتحول الى بيوت زاهية الألوان يسكنها الأثرياء وكبار الموظفين ، وبعد السور البحرى جاء السور الغربى ، ومن أسفله ديار الأهالى باهتة كالحة ، والشوارع ضيقة مكتظة ، تسير السيارات فيها بسرعة المشاة . وفى أقصى كل ذلك الشريط الحديدى يحصر المدينة بينه وبين النيل .

ثم اتجهوا الى السور القبلى والبيوت التى تمتد فى القدم ، الحى العتيق المتلاصق المتداخل ، وديار الأجداد القريبين تتساند بيوتهم ويتساقط الصف منها بتساقط أحدها . . ومن بعدها أرض الكلأ وخيام الغجر وأغنامهم ثم أصنام الفراعنة البعيدين ، يأكل الماعز الكلأ ثم يلهو قافزا فوق صخور المعبد فى هذا المشهد يركز القصاص بلون من المسح الجغرافى المستقصى للجهات الأربع الأصلية المكان فى معظم رواياته ، والتغيرات التى تنتابه ، وهو يستجيب كما نرى لمواصفات مدينة صغيرة فى صعيد مصر ، تقع بيوت الاحياء فيها على إحدى ضفتى النيل ، وتقع على الضفة الأخرى دائما « قبور موتانا » التى يعبر عنها على مدار المجموعة بنفس هذه العبارة ، وتقوم من حولها أرض الكلأ وخيام الغجر وأغنامهم بكباشها وماعزها ، ثم « أصنام الفراعنة » التى تتردد أيضا بنفس هذه العبارة ،

ومن الجلى ان حساسية المؤلف لا تنفر من استخدام كلمة الأصنام الموسومة بالإدانة فى المعجم الإسلامى ، مما يجعل غيره من الكتاب يستخدم مكانها كلمة تماثيل أو غيرها ، أما هو فلا يجد حرجا من تكرارها بيسر وسهولة .

وتتراءى لنا هذه العناصر كلوازم ثابتة فى أشكال مختلفة . مثل الصور التى يتحدث عنها « جارثيا ماركيت » وربما لا أبعد فى الظن أن حسبتها جزءا حميما من ذكريات مجيد طوبيا ترتبط لديه دائما ببيئة صعيد مصـــر ، فنجد بعضها فى قصة « رحيل » على الوجه التالى :« وتذكرت أمى وهى تهتف خانقة : الولد الشيطان ، غافلنى مرة اخرى وذهب يلعب عند الغجر ، ثم وهى تطلب منى ان أحضره .

فتوجهت جنوبا ووجدته عند المعبد القديم منكوش الشعر يتقافز مع الماعز ويحاورها بين الكلأ ، ومن حوله أصنام الفراعنة المتهدمة »

وفى قصة « شئون عائلية » يقول : « فى الأيام التى تلت ذلك انتقل لعبنا إلى أرض الكلأ ؛ حيث كنا تسلق صخور المعبد الفرعونى ونجلس فوق أعلى بقعة فيه . . وسحبنا (زميلنا) من فوق رأس الفرعون ، وألقينا به وسط مجموعة من ماعز الغجر ونحن نضحك وفى « الوليف » : « مضى عابرا شريط القطار مخترقا أرض الكلأ قرب أبراج الكهرباء الشاهقة . . وعند أصنام الفراعنة رأى ماعز الغجر وكباشهم

فظل يلاعبها ويحاورها حتى شبع لهوا »

كما ترد نفس هذه العناصر فى إشارات أخرى متفرقة لا تخرج عن ذلك ، وترتبط دائما بفكرة التحديد المكانى التى يتمسك بها الكاتب ويقيم حولها أحداثه وتصوراته .

■ الشهادة التاريخية :

أما الحرص على الموقعة الزمانية فهو العصب الآخر الحساس فى أعمال مجيد طوبيا ؛ إذ أنه شديد الوعى بوظيفته التسجيلية ؛ ملتزم دائما بذكر السنوات والأحداث بالأرقام والوقائع والأسماء ، وكأنه يهدف الى كتابة تاريخ فنى لعصره ، يقتصر فيه على ابراز ما يواجهه هذا الجيل فحسب بأمانة فائقة . ولعل هذا الهدف يتجسد فى اختياره لعنوان مجموعته ؛ فهو عن جيل الأبناء الذين شبوا فى العقود الأخيرة ، وكتب عليهم ان يفتحوا عيونهم فى طفولتهم على حرب فلسطيين ، وفى مراهقتهم على حرب السويس ، ثم تجرعوا مرارة يونيو ١٩٦٧ بكاملها ودفعوا ثمنها غاليا فى حرب الأستنزاف حتى العبور ، لقد جعلت هذه الحروب منهم جيلا صامتا أخرس ليس من حقه أن يوجه مصيره ، أو يرفع صوته « فوق صوت المعركة ولا يلبث أن ينتهى من العبور حتى يفثأ غضبه ، ويكسر صمته ، وينهمر فى ثرثرة داخلية مدوية ، ثرثرة تجعله يصر على كتابة هذه السنوات وتنسيه أحيانا أصول هذه الكتابة الفنية ، كما نجد لدى مؤلفنا فى قصة « شئون عائليية » التى

تقترب من منطقة الذكريات القومية العامة ، ولا تقوى على تكوين عالم فنى روائى مستقل ، فبالرغم من أنه يريد ان يقول لنا فيها أن الأحداث العامة قد عاناها هذا الجيل بصفة شخصية فى عظمة ولحمة ، تداخلت حتى النخاع فى حياته الخاصة الحميمة وأصبحت من شئونه العائلية . وهذا حق وصدق إلى أقصى درجة ولكن التعبير الفنى عنه لا يمكن أن يتم عبر مجموعة من الفقرات التاريخية المباشرة التى تطغى على حكاية التوأمين فى القصة وتعتمد على ما هو معروف من وقائع ولسنا بحاجة الى أن نتذكر المبادىء الجمالية الواقعية نفسها فى العلاقة بين العام والخاص . وضرورة أن يتم ذلك من خلال النموذج ، سواء كان نموذجا شخصيا فى البطل ، أو زمنيا فى الموقف ، ومن الواضح أن بنية « شئون عالية » لم تنهض لمهمة تقديم أى نموذج حقيقى وهذا ما حاول مجيد طوبيا تلافيه فى قصته الرئيسية « أبناء الصمت » فتقدم « ملجأ النجفة » على ضفة القناة كوعاء لمجموعة من الجنود المحاربين يذكرنا بشعب توفيق الحكيم فى « عودة الروح » خاصة وان « ورك الوزة » الشهير قد تحول لدى قصاصنا الحديث الى « وزة أم صابر » بأكملها ، ولكى يعطى لهذه النماذجج حياتها الخاصة وصنعها فى مقابل نماذج أخرى من المدينة ، تنتمى الى مجال وثيق الصلة بالجبهة المقاتلة وهو المجال الصحفى بكل ما يدور فيه من زيف . ومحاولات مجهضة دائما للارتفاع الى مستوى الأحداث الجادة .

ويتداخل المستويات عندما تتولى الصحفية الشابة « نبيلة » خطيبة المحارب الشهيد « مجدى » إعادة بناء الوقائع فى تحقيق صحفى تقوم به تكريما رمزيا لذكرى خطيبها ، ومن الحق ان نشهد لمجيد طوبيا ، بالتوفيق فى تكوين نماذجه من جانب والتدرج الماهر فى الكشف عن الجوانب المختلفة للأحداث وإثرائها من جانب آخر فى عملية متنامية ذات أيقاع فنى مضبوط . وأذ كانت بؤرة الملجأ الحربى إفادة عصرية من فكرة الكل فى واحد التى تبناها توفيق الحكيم فى فجر الرواية العربية الحديثة فإن صالة التحرير الصحفى والمناقشات السياسية والاجتماعية فيها وشخصية رئيس التحرير الوطنى المرتد ارتزاقا ومجاراة لتيار الوظيفة التبريرية ، وشخصية الممثلة المتهالكة وسهرة الهواء الطلق عند الهرم ، كل ذلك يعد إفادة ممتازة ؛ باستحضار المناخ الأثير لدى نجيب محفوظ ؛ استثمارا شابا لاكتشافاته الفنية والانسانية فى أعمال عديدة بل ربما كان اسلوب مجيد طوبيا الروائى مدينا لنجيب محفوظ كذلك فى توزيع الجمل والتراوح النشط بين السرد والنجوى واللغة القوية الرائعة التى تشف من الحركة النفسية والمستوى الاجتماعى للشخصيات فى نفس الوقت .

■ **الإشارات الأنثروبولوجية :**

كذلك تتميز مجموعة « أبناء الصمت » باحتوائها على مادة أنثروبولوجية غنية ، تتمثل فى جملة من الإشارات الخصبة للعادات والتقاليد الأصيلة لدى الشعب العربى فى مصر ، وهى

إشارات تدخل حيويا فى بنية الأعمال ، وربما تمثل محورها الرئيسى فى بعض الأحيان ، فالحسد مثلا محور قصة « إغماض العين » ومنذ السطر الاول فيها يتحدث الكاتب عن « الغربال » تطالعنا هذه العناصر على الشكل التالى :ـ

« ولما كان اليوم السابع » وفيه تناثرت بلورات الملح فى الهواء تحرق عيون الحسود ، جاءوا بالغربال فوق الأرض ، وفوق الغربال فرشوا حبات الفول لتسد الثقوب بين الأتار . . ومن فوق الفول نثروا حبات الأذرة الصفراء . . . ومن فوقها القمح والأرز والشعير . . وقرب الحافة الدائرية بعض الحلوى فى أغلفة براقة من لون الذهب ولون الفضة »

والتى تقوم بممارسة هذه الشعائر لدفع الحسد ناظرة مدرسة القرية ، وعندما يلومها زوجها لمبالغتها فى الايمان الشديد بالحسد ، مما يكاد يؤدى بالطفل ترد عليه قائلا : « دعك من مهنتى هلى نسيت الشوطة التى جاءت للأرانب عام أول » فالشوطة وباء يصيب الطيور الداجنة ولا سبب له فى معتقدات اهل الريف المصرى ـ خاصة فى الصعيد الذى يقول « عام أول » إلا ضربة العين الحسود وهى ترد بوسائل يشير إليها المؤلف أيضا بالتفصيل من إطلاق البخور المتصاعد من أطباق الجمر ، ووضع فردة حذاء قديمة على باب المنزل وغير ذلك من الاجراءات الوقائية لدفع الحسد .

كما أن القصة تحتوى على عناصر أخرى من المعتقدات الشعبية سوى الحسد . منها تأثير القمر الذى يعزى ضرره لمن

يدمن التعرض له ، فيقول المؤلف « طلع القمر كامل الاستدارة ؛ بدر شديد النصوع . . . فغادرت جدتى الشرفة . مؤمنة بأن إطالة القعود فى طلعته تصيب الأنسان بلطشة فى العقل » ومن الظريف أن نفسى هذه الفكرة موجودة فى الريف الأندلسى بإسبانيا ، وكثيرا ما استخدمها « لوركا » فى أشعاره بل إن اللغة الأسبانية تشتق من كلمة « Luna » بمعنى القمر وصفا هو iunakico يدل على المسرف فى الخيال والوهم و « ملطوش » العقل ايضا « . . ويشير المؤلف كذلك الى بعض التأثيرات الأخرى للقمر فى قوله من نفس القصة « فى الليلة التى كان القمر يستدير فيها علقت بعض سنابل القمح أعلى الباب وقالت وهذا يجلب الرزق والخير »

ومن الافكار الشعبية التى يعرض لها مجيد طوبيا فى هذه القصة ايضا فكرة « الوحم » ويلخصها بقوله : « أن الحامل إن اشتهت شيئا إرتسم على بدن مولودها » وخرج على شكل شكل بقعة تحتل نفس المكان التى تلمسه الحامل من جسمها عند شعورها بهذه الرغبة ، ومن الغريب انها فكرة مضطردة لم يعرف تفسيرها العلمى حتى الان . ويختم المؤلف هذه القصة بتلخيص موجز الاسطورة « إيزيس » ودموعها التى تؤدى كل عام الى فيضان النيل .

وتدور قصة اخرى وهى « الوليف » عن عقيدة شعبية بأن لكل ثعبان وليفا ، وأنه لو قتل فان وليفه يظل يتشمم الناس

حتى يعثر على القاتل ولو بعد سنوات ويلدغه انتقاما منه ، ويحكى المؤلف قصة صبى قتل ثعبانا بالصدفة ، ثم وجدها فرصة لادعاء الشجاعة والبطولة « وعندما هبط الى الحارة مختالا وجد ان إحدى الجارات تخطو فوق ثعبانه رائحة آتية عدة مرات فلما سأل أمه عن سبب ذلك أخبرته بأنها عاقر وتريد ان تلد ، ثم وضعت له مجمرة البخور ليخطو فوقه ، فلما استنكر ذلك بشدة ونفى رغبته فى أن يلد مثل الجارة شرحت له أمه أن البخور لمنع الحسد وأنها تضع له فيه هذا المرة حبات « الشيح » لأن رائحتها هى الكفيلة بطرد الثعابين ، ومنع الوليف من أذاه . ويلاحظ على كل هذه العناصر أنها تذوب فى بنية القصص بشكل تلقائى . فتقربها من منطلق الواقع ، وتضفى عليها صبغة ، محلية صميمة ، فتصبح لونا من التسجيل الأمين للجانب الباطن فى حياة الناس ؛ ووسيلة لكشف مدى تأثيره على مصائرهم .

لكن مؤلفنا لا يلبث أن يمضى فى هذا الاتجاه حتى يصل الى نوع من التجريد الأنثروبولوجية فى قصته « دموع » التى تحكى عن شاب كان يعيش فى العصر الفرعونى حيث يعتقد الناس بأن دموع الاله « رع » هى التى أدت الى خلق الكائنات ويعانى الشاب من الأسى والجوع والحرمان فتنسكب دموعه مدرارا ؛ فيسأل عمه الكهل الحزين لماذا لا تتخلق من دموعه هو الآخر أية كائنات ، فيجيبه بأن دموع البشر لا تخلق شيئا ماداموا

منفردين فإذا اجتمعوا يمكنها أن تفعل وان تغير إلا أن الشاب يعجز عن ادراك ما ترمى إليه كلمات عمه ، ويمضى الى شاطىء النهر المقابل لقصر الفرعون حيث يسقط منهكا من الاعياء . وتلتقطه الأميرة الحسناء فى محفتها الفاخرة وتحمله الى القصر فى شبه حلم وردى حيث يطعم ويرتوى بشرب الجعه وينعم بوصالها ، إلا أنها تلفظه فى اليوم التالى لاعتراضه طريقها عندما تهم بالخروج الى نزهتها اليومية . فيعود الى موقعه على الشاطىء حيث يبتلعه التمساح المتربص به والذى يعود « ليسترخى فوق الشاطىء » وقد تجمعت حول عينيه بضع قطرات بدت تحت أشعة المغيب كالدموع الذهبية بينما عند أقصى غروب الأفق كان الاله « رع » الذى لم يولد ولا يموت يسارع بإغماض عينيه ليعم الظلام فوق أرجاء المعمورة .

والقصة على ايجازها تحفل بالشاعرية المركزة ، والبعث الطريف لبعض الملامح الشاحبة من الميثولوجيا الفرعونية ، دون أن تقوى على تكوين شيء ذى بال من الوجهة الفنية لمحاولتها المباشرة الهجوم على مشكلتين كبيرتين ، احداهما ذات طابع اجتماعى وهى مشكلة الجوع والاخرى ميتافيزيقية وهى استعصاء تصرفات الإلهة على فهم الشاب المسكين ؛ مما يحيلها الى تجربة تجريدية فقيرة مقحمة على سياق واقعى فى جملته ، عبر مغامرة خاطفة فيما قبل الزمان والتاريخ ليس لها من

دلالة أخيرة سوى التعبير عن رغبة المؤلف فى تجذير انتمائه الأدبى حتى هذه العصور ؛ مما يجعل هذه القصة تلمع وحدها فى فضاء المجموعة مثل قطرة الماء التى تعكسها أشعة الغروب حول فم التمساح الكبير .

■ **حـــرارة العـــلاقات :**

يتعدد المنظور الذى يرصد به مجيد طوبيا مجالاته الروائية فى هذه المجموعة؛ إذ يستخدم اسلوب المتكلم فى ست منها وضمير الغائب فى خمس ، وينتقل من البيئة القروية إلى المدينة ، ويقترب من أعمار ومهن واهتمامات ، مختلفة . لكن تيارا دافئا حنونا يظل يسرى فى شرايين عالمه الروائى ينبعث دائما من شعوره الودى العميق تجاه الاخرين هذا الشعور المصرى العربى الشرقى لا يبرحه لحظة واحدة حتى فى أدق لحظات التمرد على الذات ونقد الغير . فالانسان لديه لا يمكن أن يسعد بالوحدة والانفراد ، ولا تخالجه أدنى رغبة فى إزاحة من حوله ، فهم الذين يمنحونه وجوده إنه دائما يحتضنهم معذبا بنفسه وبهم لكنه شديد الالتحام بدنياهم لا يتصور للحياة مذاقا بدونهم .

وإذا كان معظم الابطال الذين تدور حولهم قصصه من جيل المؤلف تقريبا فان شبكة العلاقات العائلية والاجتماعية التى ينسجها حولهم تتراوح دائما فى مستوياتها المختلفة بين حب الامومة الطيب الخالص العميق ، كما نرى فى « منديله » و « شئون عائلية » والجزع الملهوف من فكرة فقد الابن التى

تتجلى فى « إغماض العين » والرعاية والمحبة والود فى « الوليف » والتفانى الصادق الملهب للحماس فى « أبناء الصمت » كما تبرز الاخوة كقيمة عائلية واجتماعية مؤثرة فى مختلف القصص متدرجة من الزمالة القوية فى « منديله » الى لون من التعاطف العميق فى « رحيل » وتؤدى الى تشكيل كيان معنوى متكامل فى « أبناء الصمت » ثم تصل الى ذروتها متجسدة فى فكرة التوأمين فى « شئون عائلية »

وحتى فى الأعمال التى يحاول فيها المؤلف ان ينسلخ من جلده ليلقى نظرة نقدية على مجتمعه ، لا تنطفىء لديه جذوة هذه الحرارة الاجتماعية المتقدة . ففى قصة « النظرة والابتسامة .. والعمر القصير » التى يحاول فيها نقد التحفظ فى العلاقات الجسدية فى مجتمعاتنا ، بمعارضته بتجربة الحب الحر السهل فى إحدى البيئات الغربية ينزلق مجيد طوبيا الى السطح ، فلا يستطيع رؤية الطبقات النفسية ولا التعقيدات الاجتماعية الاجتماعية لهذه البيئات الغربية عنه وعن مشاعره ، ويظل أسير فكرة وهمية عن أن الناس بهذه السيولة « يعيشون بحق » بينما لو أتيحت له فرصة التعرف الحميم على طبيعة حياتهم لكان له منها موقف اخر . وهو على أية حال لا يستطيع ان يكره خطيبته لأنها لا تطاوعه فى نزقة وترد يدة عن جسدها ، بل لعلها تزيد فى قلبه قلبة محبه . . وفى نفسه إعزازا بما يتضح لديها من خصوبة المشاعر وعمق الممارسة المسئولة

للحياة .

وفى محاولة تجريبية اخرى بعنوان « الجاحظون » يغرق مجيد طوبيا فى كابوس ثقيل يحتد فيه تمرده على نفسه ، وتستيقظ لدى بطله بعض مشاعر العداء المخفف تجاه عمله ومن يحيطون به ، لكنه يظل يدور فى إطار كاريكاتيرى عبثى يمعن فى اللامعقول ؛ إذ يتابع جثة الغريق وهى تنتقل من نهر الى بحر ، ومن بطن حوت الى علبة سردين حتى تنتهى الدعابة الثقيلة دون معنى متماسك أو بناء فنى منتظم ، فيتأكد لدينا أنها تجربة الشذوذ فى عالم مؤلفنا الروائى وأنها ربما كانت تبرز بشذوذها خطوطه الجوهرية المتسقة المفعمة بالود والحنان وتمثل صورة فريدة من خيط الصور التى يجرها القارىء من هذه المجموعة المتميزة .

القسم الثانى

تجارب بحثية

ملاحظات حول الحداثة في النقد الأدبي

الحداثة هى إبداع النقد ؛ فهى تقع بالقوة على حافة المنطقة الفاصلة بين الأمس واليوم . حيث تترنح خلايا الماضى الميتة ، وتتشوف أجنته الطالعة بكل ما تشتاقه من طاقة خلاقة ، وتحتاجه من إدراك متوفر للمتغيرات وتحليل علمى لعناصر المستقبل ، وقدرة فذةعلى التنبؤ الصائب بإشباعاته .

ومن ثم فإن تناول الحداثة فى إطار مؤتمر الإبداع ينبغى له فى تقديرى أن يتسم بالتأمل ويخضع للملاحظة الهادئة المتأنية ، التى تعتمد على تقطير العناصر المألوفة وتأليف وحدة متكاملة منهجا ، تثرى بالمناقشة ، دون ان يتحول الى مجرد استعراض تاريخى لحركات التجديد فى النظرية النقدية، ولا سرد تفصيلى لتيارات الحداثة المعاصرة ، بل علينا ان نستحضر فى وعينا خلاصة تجربتنا الفكرية لنمارس فى لحظة شفافة مركزة ، وبأقصى قدر من الصدق مع النفس ، لونا من نقدا النقد ، بحثا عن منابع أصولة المعرفية المتجددة ، وتلبساته المتكاثرة . فى حركة استجلاء صاف للموقف النقدى الصحيح ، لا تجنح

للتبرير ، ولا تختنق تحت ركام عوامل الاحباط والتعتيم .

ولا يخفى علينا منذ الوهلة الأولى ان أشكالية الحداثة ، إ
نما هى فى بعض جوانبها وضع عصرى متبلور للجدلية الشائعة
المتداولة عن صراع القديم والجديد ؛ فهى تعكس منطق
الحياة ، وتجسد طبيعته . وتكشف عما أدركه الإنسان من
ضرورة التطور وما لاقاه ـ ويلاقيه ـ من عناء لتأصيل هذا
التطور والتسليم بمشروعيته . إلا ان القضية بهذه التسمية
المحدثة تكرس الانتصار الحتمى للجديد ، وتحل نسبة كبيرة
من إشكالية لصالح المستقبل . فهى تشير الى ما حدث بالفعل
وتولد من رحم الواقع ، وحقق نوعا من التقدم بعده ؛ انبنى
عليه وتجاوزه ، فلا تقف مقولة الحداثة عند مجرد الاشارة
لعنصر الزمن وان تضمنته بل تشمل الفعل ونوعيته واندراجه
فى خط متصاعد وارتباطه بخلاصة مظاهر الحضارة فى شكلها
العصرى الأخير ارتباطا عضويا شموليا . فالتجديد قد يقف
عند جزئية صغيرة ، فى أية لحظة تاريخية ، أما الحداثة فى البنية
الكلية لما تمخض عنه التطور الانسانى فى عصرنا القريب ،
وهى بهذا المفهوم لا تصبح بدعة نأخذ بها او نترفع عنها ، ولا
زينة نتحلى بها عندما نريد ونخلعها اذا مللناها بل تمثل قلب
الحركة الحضارية وقوتها المبدعة ، فاذا انفصلنا عنها حكمنا على
انفسنا . بالتخلف والجمود .

أما الحداثة فى النقد الادبى على وجه الخصوص فهى ضرورة
أوضح وأقرب من هذه الحداثه العامة وان كانت من تجلياتها فلا

مفر للنقد من ان يستحدث ادواته من ناحيتين :ـ

أولهما : من ناحية الناقد نفسه : إذ يستحيل عليه أن يلغى ذاته ويكرر من سبقه ، ويفنى فى تقليده وإذا كان الانسان قد عاش عصورا طويلة بطيئة يتحرك فى دائرة محدودة فيستطيع أن يترسم خطى الأولين ويجد لديهم عالمه المثالى المأمول فإن مساف البعد بين الأجيال الأخيرة أصبحت شاسعة.

وثانيهما : من ناحية المنقود : إذ يتعذر اخضاع نفس المادة الأدبية للنقد بنفس الطريقة مرة اخرى ، وذلك بسبب بسيط وهو أن ما حدث من إبداع وجد من أنشاء قد عدل شبكة العلاقات الموضوعية والجمالية لما كان موجودا من قبل . مما يتطلب معالجة نقدية مستحدثة .

لكنه لا ينبغى ان نتمثل الحداثه من هذا البعد الشىء المتعين وأولى بنا أن نبحث عن مصادرها الديناميكية ؛ خاصة ما يعتمد منها على متغيرات التجربة التاريخية الانسانية كما تكثفت فى مراحلها الأخيرة مما حدد مسار الحداثة النقدية وجعلها شديدة التميز ، وأهم هذه المصادر ثلاثة :ـ

١ ـ **التراكم العلمى :** ويتصل بدارة العلوم التجريبية من ناحية . والانسانية من ناحية اخرى ، وكلاهما يعدل جوهريا من رؤية الانسان للعالم وللمجتمع البشرى والقوانين التى تحكمه . ويزيد من خبرتنا الكونية والنفسية . قد أدى هذا التراكم إلى تراكم الى تطور منهجى ونوعى هام ، أخذت تتقلص على أثره المسافة الفاصلة بين هاتين المجموعتين .

فاقترنت بعض العلوم الانسانية المتصلة بالنقد الأدبي من المجال التجريبي ، مثل علوم اللغة والنفس والاجتماع والاتصال مما آذن بتحول جذري في أدوات النقد الإدبي وإجراءاته وفرض عليه أن يستمد من هذه العلوم كثيرا من وسائلها القياسية ونتائجها اليقينية كي يوظف كل ذلك في مجال المعرفة الأدبية .

٢ ـ **التكيف الذوقي** : وذلك نتيجة لاعادة تشكيل حساسية الانسان باختلاف ظروف الحياة المادية المحيطة به ، ويكفي أن نلقى نظرة سريعة على المجالات العديدة يتحرك فيها إنسان اليوم والأدوات التي يستخدمها والمعطيات الحسية التي تقتحم عليه دنيه وتصوغ وجدانه . كي ندرك أهمية الإطار المادي في تكوين المزاج وتكييف الحساسية ودورة االهام في تحديد سلم القيم الجمالية في العصر الحديث .

٣ ـ **التفجر الابداعي** : ويعد هذا العامل الأساسي في ديناميكية الحداثة من اشد العوامل ارتباطا بالبنية الثقافية التاريخية وأكثرها تأبيا على التحليل والضبط والقياس ؛ وهو مع ذلك بالغ الاعمية بالنسبة للنقد الادبي الحديث ؛ إذ يحاول حصاره والتعرف عليه ، وبحث امكاناته ودرجة كثافته مستعينا بكل القوى التجريبية والحدسية .

وإذا حاولنا الاقتراب بشكل أدق من مفهوم الحداثة النقدية تعين علينا أن نرصد مجموعة من مظاهرها العامة وجملة اخرى من خصائصها في أفقنا العربي .

حتى نستكشف الطريقة التى يتم بها تكريسها وتجاوزها، ونتبين مقتضياتها وامتدادتها قبل ان نستعرض شروطها الأخيرة ويلاحظ أن هذه المظاهر تمثل قضايا متداولة ، تثور من حين لأخر ، وتثير حولها كثيرا من الدخان الذى لا ينقشع إلا لدى من يملك بصيرة النفاذ إلى حقائق الوضع الصحيح للأمور ، ويطمئن إلى ضرورة التأتى لها من منظور الحداثة ، وليس من الجانب المقابل أو الملتوى الذى لا يسمح بالرؤية الصافية السليمة . . ومن اهم هذه المظاهر :ـ

■ جدلية **العلاقة بالتراث** : نفيا وإيجابا ، استحضارا وإسقاطا ، بعثا وتنقية ولا يتأتى هذا بطبيعة الحال دون أن نقتل التراث معرفة كما كان يقول بعض علمائنا ، هذا القتل الذى يشبه فى بعض جوانبه قتل الأب هو الوسيلة الاولى للتحرر من سطوته ، وإفساح المجال للنمو الطبيعى وهو يقع فى المنطقة الايجابية بين موقفين سلبيين ؛ أحدهما هو التبعية المطلقة له والآخر هو الثورة القاطعة عليه ، وكلاهما طريق مسدود .

■ أما المظهر الثانى للحداثه ، وهو شديد الالتحام بما سبقه ؛ إذ يترتب عليه ، **فهو قوة الوعى بالواقع ومكوناته المختلفة** ، فإذا ترسخ هذا الوعى فى ضمير الناقد جعل بالضرورة علاقتة بالتراث جدلية انتقائية ، ففى هذا الواقع سواء كان فى يمستواه المحلى ، أوعلى صعيده العالمى لا تتمثل العناصر المستجدة فحسب ، بل تتمثل الخمائر التى لن تلبث

أن تؤتى أكلها فى المستقبل أيضا . مما يجعل الوعى بجميع عناصر الواقع علامة لا تخطىء نستطيع أن نميز بها بعض المثاليين الغافلين الذين يتوهمون أن بوسعهم رفض الحداثة . وإنكار حقيقتها المشعة ، فهم كمن يركب القطار ويدير ظهره لاتجاه . ويتصور إنه يعود به للوراء .

■ والمظهر الثالث لمظاهر الحداثة العامة فهو حيوية المصطلح وتراسله الدائم مع العناصر الحية لهذا الواقع ، وترجمته المتطورة للعلاقات الجديدة بين الفن والحياة . والوظائف السمتخدمة للأشكال الفنية القديمة والمنوطة بالأعمال الإبداعية الجديدة . مما يجعل الحداثة تتجلى فى الكلمات وتقلباتها الدلالية فمعاداة المصطلح الحديث ليس مجرد مشاحة مكروهة منذ القدم ، ولكنها ـ وهذا هو الأفدح ـ محاولة عبثية لإنكار حقائق واقعة تتبلور فى كلمات جديدة لن تلبث بدورها حتى تضيق وتتهرأ وتحتاج لاستبدال جديد ، واستنكارها لا يؤدى فى نهاية الأمر الا إلى عزلة مستنكرها وقصورة عن متابعة مستحدثات الفكر والإبداع .

على ان نفس هذه المظاهر العامة للحداثة تتجلى لدينا بشكل متميز ناجم عن خصوصية ظروفنا التاريخية والثقافية . مما يدعونا أن نجملها على سبيل التذكرة واستكمال القصور فى الجوانب الأتية :ـ

ـ حسبنا ان نبدأ الحساب لنجد ان ثلثى أشكالنا الفنية ـ وهما

الرواية والمسرح ـ مستحدثان قد تم استزراعهما فى اللغة العربية ، فنقدهما نظريا وتطبيقيا لابد وان يستحدث بدوره . ولم يكن بوسعنا أن نترك لهما مجال نمو طبيعى يستغرق قرونا مثل التى استغرقها فى الآداب الأخرى ، بل كان علينا ان نختزل فترات طويلة ، ونقفز فوق عصور كاملة ، ونبدأ من حيث انتهى الآخرون من جوانب عديدة . ونفيد من تطوراتهم الفلسفية والجمالية . ونبذل جهدا نقديا بارزا حتى تلتئم هذه الأشكال ـ وما يتفرغ عنها ـ فى نسيج البنية الأدبية العربية دون رفض أو خلل ، ولابد أن نسجل للرواد من المبدعين والنقاد نجاحهم المذهل فى إثراء الأدب العربى وتأصيل هذه الأشكال الجديدة فيه .

أما الثلث الأخير ـ وهو الشعر ـ فقد مضى بدوره فى سبيل الحداثه حتى شارف القطيعة النسبية مع عصوره الماضية ، فتركزت فيه إشكالية الحداثة وتأزمت ، وتعيين على النقد أن يعود للقيام بدور الوساطة والتحكيم ، وأن يتولى فى بعض الأحيان شرح البديهيات ، وتبرير الحد الأدنى من أبجدية الإبداع ويواجه ـ على المسرح الأدبى ـ كل مخلفات الجمود والتكلس فى الحياة الفكرية ويدفع ضريبة فتح باب الاجتهاد مرة أخرى أمام الانسان العربى فى قضايا الفن ويتصدى لما يعنيه ذلك بالنسبة لحملة البنية الثقافية .

الرواية والمسرح - مستحدثان قد تم استزراعهما فى اللغة العربية ، فنقدهما نظريا وتطبيقيا لابد وان يستحدث بدوره . ولم يكن بوسعنا أن نترك لهما مجال نمو طبيعى يستغرق قرونا مثل التى استغرقها فى الآداب الأخرى ، بل كان علينا ان نختزل فترات طويلة ، ونقفز فوق عصور كاملة ، ونبدأ من حيث انتهى الآخرون من جوانب عديدة . ونفيد من تطوراتهم الفلسفية والجمالية . ونبذل جهدا نقديا بارزا حتى تلتئم هذه الأشكال - وما يتفرع عنها - فى نسيج البنية الأدبية العربية دون رفض أو خلل ، ولابد أن نسجل للرواد من المبدعين والنقاد نجاحهم المذهل فى إثراء الأدب العربى وتأصيل هذه الأشكال الجديدة فيه .

أما الثلث الأخير - وهو الشعر - فقد مضى بدوره فى سبيل الحداثه حتى شارف القطيعة النسبية مع عصوره الماضية ، فتركزت فيه إشكالية الحداثة وتأزمت ، وتعيين على النقد أن يعود للقيام بدور الوساطة والتحكيم ، وأن يتولى فى بعض الأحيان شرح البديهيات ، وتبرير الحد الأدنى من أبجدية الإبداع ويواجه - على المسرح الأدبى - كل مخلفات الجمود والتكلس فى الحياة الفكرية ويدفع ضريبة فتح باب الاجتهاد مرة أخرى أمام الانسان العربى فى قضايا الفن ويتصدى لما بعنيه ذلك بالنسبة لحملة البنية الثقافية .

- وإذا كانت تاريخية الفن ووظيفته كذاكرة للشعوب ، تتوزع لدى الأقوام الأخرى بين المرئيات والمسموعات ، بين الأدب والفنون التشكيلية والموسيقية ، فإنها أوشكت أن تنحصر عند الأمة العربية فى اللغة ؛ فاستأثرت اللغة بالقداسة والجلال ، بالخلق والتحليق ، صنعت الحياة الروحية وتبلورت فيها ، فتربيت وتأبت وأستعلت على الواقع اليومى واعتصمت ببروجها الأبدية ، وأدانت كلام الحياة اليومية وقيدت حركته وحرمته من الشاعرية والتألق فانتهينا إلى ظاهرة الازدواج والثنائية بين الفصحى والعاميات ، وأصبح على الفنون اللغوية أن تقيم قنواتها السرية للتواصل بين هذين المستويين حتى لا تصاب بانسداد الشرايين ، وصار ذلك أخطر تحد يواجه المبدع والناقد معا ، ولا يسمح لهما بالركون إلى الحلول السهلة اليسيرية بحثا عن الصيغة المثلى للاستثمار اللغوى لشعر الحياة وأدب الواقع ، دون ترد فى هوة الإقليمية والانسحاب إلى العزلة أو كسر للاطار الثقافى الجامع ، ودون وقوف عاجز حيالها كأنها لا تعنينا ولا تحدد قدراتنا الإبداعية ، كأنها وقف ورثناه وليس لنا منه سوى حق الارتفاق دون الامتلاك والتصرف .

علينا ان نحل هذه الإشكالية بصدق وشجاعة ؛ فإما أن تكون اللغة ملكنا أولا تكون ، ولا نحسب أن عدم شرعية تملكها فى عصورها بعد الاحتجاج قد منعت الأجيال السابقة

من اختلاسها وسوء التصرف فيها ، على أن القضية أعقد من أن تحل بتشبيه ، ونتائجها بالغة الأهمية ، وفى تقديرى أن بحث حداثة اللغة ، وتوثيقه بما طرأ عليها فى العصور السابقة من تغيرات حيوية ، والاعتراف بملكية الأديب المتمكن الكاملة لها دون الاستمرار فى اعتباره قاصرا أو سفيها أو وريثا مبددا يمثل نقطة انطلاق جوهرية للطاقة الخلاقة لدى المبدع والناقد العربى معا ، ويزيل عائقا أساسيا يقيد حركته ويهيض جناحه .

- على أن حضارتنا الحديثة - ونسبتها إلينا تقتصر على العدوى والمجاورة هذه الحضارة لم تلبث أن تمخضت عن نظم شبه لغوية جديدة ؛ فى مجموعة من الوسائل المرئية التى أوشكت أن تحل محل الاجناس الأدبية التقليدية ، فاقتحمت علينا الأكواخ الريفية والمساكن المدنية ، دون ان تقف عند حواجز طبيعية أو فوارق إقليمية أو لغوية ، ولم تنتظر من علمائنا ومفكرينا أن يأذنوا لها بالدخول ، أو يبحثوا عن أطرها المعرفية وأفضل السبل لتوظيفها ، وهنا تصبح الحداثه المادية والبشرية تحديا صارخا للنماذج السابقة ، ودعوة عاجلة للإبداع والتنظير دون ركائز محلية سابقة . ويتعين على علم الجمال وفلسفة الفن أن يلهثا وراء مظاهر التقدم الصناعى والتكنولوجى والاليكترونى ، فى محاولة لاحتوائه وتحديد أسسه ومعالمه وتأثيراته . ولا مفر لنقاد اليوم من الاستعانة بالدراسات السيميواوجية الحديث لبحث هذه النظم المرئية فى مجالات

السينما والتليفزيون والفيديو وما يجد بعدها من وسائل الاتصال ومعرفة إشاراتها ولغاتها ، وتحليل إمكاناتها الفنية ، وتأثيراتها القوية على التكوين الفردى والجماعى ، وبحث جمالياتها واتجاه تطورها ، والقوانين التى تربطها بما اعتدنا عليه من أشكال فنية تقليدية ، والخصائص المميزة لها ، وكيفية توظيفها علميا وتربويا بحيث لا تصبح أدوات استلاب تعزز الاغتراب وتكرس التبعية الثقافية للنماذج المسيطرة ؛ بل تؤدى دورا رئيسيا فى تعميق الوعى بالشخصية القومية وسد ثغرات الهياكل التعليمية وقصور وسائل الاتصال الأدبية المعتادة ، بحيث تصبح الرؤية الحسية مفتاح الرؤية الفكرية والفنية ، ويلاحظ ان الحداثة النقدية فى هذا المجال ليست ترفا نستطيع أن نتخلى عنه ، بل هى ضرورة يفرضها إيقاع التطور المتلاحق لمجالات وسائل الإبداع الفنية ، فإن لم يتقدم الناقد المثقف المستوعب للتراث الحضارى لا داء رسالته من خلالها ترك المجال خاليا للفهلوى المتعجل ، الذى تنقصه المعرفة اللغوية والأدبية والفلسفية ، وينقصه بذلك أهم إطار مرجعى يستطيع به أن يجعل التحديث عملية نمو فكرى وثقافى مصاحب للنمو المادى الملموس .

وتأسيسا على ما سبق ، يمكن لنا الآن ان نخلص إلى إبراز أهم شروط الحداثة ؛ وهى شروط إفادة وليست شروط وجود ، بمعنى أنها ستتيح لنا إن تحققت فنيا فرصة امتلاك ناصية عصرنا بقدر ما نتمكن منها . فإن تلكأنا فى الأخذ

بأسبابها وغلبنا اضدادها فإن الحداثة لن تتوقف لدى الأخرين ، بل نحن الذين سنتوقف ونجهض فنيا إمكانيات التقدم المادى والأدبى معا . ويمكن فى تقديرى تركيز هذه الشروط التى تحدد مدى إفادتنا فى ثلاثة : الحرية والاضطراد والمستقبلية

ـ أما الحرية الضرورية للحداثة فلا تقتصر على مفهومها النظرى المجرد ؛ إذلا يكاد يمس منطقة النزاع ، وإنما هى الحرية الساخنة المشتبكة فى صراع واقعى فى الزمان المكان ، الحرية تجاه الماضى وتجاه الأخرين بما تقتضيه من انتقاء من التراث دون تعصب له ، وإفادة من الآخرين دون عبودية إزاءهم وقد وجدت لدينا هذه الحرية منذ بداية النهضة ، بل هى التى أتاحت لهذه النهضة أن تشق الأرض السبخة وتفرز أنضر وروده ، ولكنها كانت دائما مغامرة فردية محفوفة بالمخاطر ولم تصبح حتى الآن وعيا كامنا فى الضمير الجماعى لنا ، وقوة دافعة للمسيرة العامة ، بل نوشك أن نشهد أحيانا بعض مظاهر الانتكاس فيما أحرزته القلة الرائدة فى العقود الأخيرة ، وإذا كانت الحرية فى كل مستوياتها الفردية والاجتماعية والفكرية من أهم شروط الإبداع الثقافى فإنها تمثل روح النقد ، إذ لا يقوم بدونها ، ومن يحرمون على النقد أن يأخذ من التراث بحريته ، وأن يتجاوز حدود المحلية ينكرون عليه مشروعيته ذاتها ، وهو يبدع بقدر ما يستحدث ويكتشف ؛ أى بقدر ما يتحرر .

ـ ولا يعنى الشرط الثانى وهو الاضطراد مجرد الثبات على المبدأ أو الولاء للفكرة وإنما يشمل أيضا على تحمل نتائجها والوصول بها إلى مداها المقدور دون شذوذ أو نكوص . فهو يعنى تواصل المسئولية عن الحرية الممارسة والتصدى الشجاع الدائم لكل مقتضياتها ، ونتائجها ، والالتزام بمنطقها الى أخر المطاف ، فهذا الاضطراد هو الذى يعطى للحرية بعدها التاريخى ودلالتها الحقيقية فلا تصبح مجرد دور يتقمصه المفكر طالما أفاده أو يدعيه لنفسه وينكره على الاخرين ، أو يتغنى به فى مجال الأدب وينكره فى ميادين السياسة والدين والاجتماع ، الاضطراد هو الوسيلة الفعلية لتتحول الحرية من مغامرة فردية مخاطرة الى حركة واعية محسوبة مقنعة وملزمة للجماعة ، إلى تيار كامن فى ضمير الشعوب المتقدمة ، يحدد اتجاهها ، ويسدد خطاها . وهذا هو دور قادة الرأى والفكر والثقافة . فمعيار قيمتهم يتمثل فى قيامهم دائما بمسئولية « البوصلة » التى لا تخطىء فى الإشارة إلى الاتجاه الصحيح أيا كان المكان والوضع الذى تجدها فيه .

ـ وهنا نصل الى الشرط الثالث من شروط الحداثة وهو المستقبلية ؛ فهذا هو الاتجاه الذى ينبغى للناقد المفكر أن يشير دائما اليه وقد طور الانسان فى الأونة الأخيرة مجموعة من العلوم الاحصائية وأطلق عليها أسم علوم المستقبل وهى ـ كما نعرف ـ تعنى بوضع أسس بناء الغد المادى ومواجهة متطلباته من غذاء وطاقة وعمران وغير ذلك من حاجاته الضرورية المباشرة

وتعتمد على الاقيسة الكمية باستقراء نتائج التجارب الانسانية الماضية والتنبؤ حسابيا بأوضاع المستقبل . ولا ننسى أن الادب ـ وهو موضوع النقد ـ من أشد أشكال الإبداع حفاوة بالمستقبل ، وتحديقا فيه وقد سبق العلم فى جوب آفاقه بالخيال ، ورسم أشكاله على التقريب ،

ويتعين على النظرية النقدية المحدثة أن تدور حول هذا المحور المستقبلى ، وتعرض مقولاتها عليه ، مما يعنى تقبل جملة نتائج : ـ

ـ منها انها لا يمكن ان تستقر على حال ، ولا تتجمد فى صيغة معينة ، بل تنتظم فى حركية دائمة حول محاور دائرة ، وقد يخيل للناظر أن هذه المحاور ثابتة . مثل اللغة وسلم القيم ، واللذة الجمالية وغير ذلك مما يبرز من عصر لآخر ، ولكن المتأمل لا يلبث أن يدرك أن نفس هذه المحاور تغير مواقعها ووظائفها وطبيعتها ذاتها ، فقد تحتل المركز مرة وتنحدر للهامش مرة أخرى مما تنجم عنه تغييرات جوهرية فى التكوين العام . ولما كانت ترتبط دائما بنشاط إبداعى فهى تتخلص بانتظام من طابع الآلية . ولا تتكرر بنفس الشكل . فتاريخ الأدب والنقد وحتى التاريخ العام ـ لا يمكن ان يعيد نفسه . وأى تصور دائرى إنما هو تبسيط مخل للأشياء ، وما يبدو من السطح شبيها بما حدث من قبل لا يلبث عند أيسر أختبار فاحص أن يتكشف عن نسق اخر وبنية مختلفة واذا كانت هذه مسافة الخلف بين الامس واليوم فإن الغد سيتدفق بمتغيرات

أشمل ، نتيجة لسرعة أيقاع التطور المتلاحق ، وتضمن لقفزات نوعية هائلة .

ـ ومنها أن علينا ان نعيش كل عنصر فى النظرية الأدبية ، لا بمدى تجذره فى الماضى ، ولا بقدر سطوته فى الحاضر . وإنما بما يسهم به تشكيل المستقبل طبقا لحاجتنا فى استكمال جوانب المعرفة الأدبية علمياً ؛ وقوة وسلامة التذوق للأدب والفنون الحديثة المجاورة له والنابعة منه .

ـ والنتيجة الأخيرة لهذا الطابع المستقبلى الغالب على الحداثة النقدية . هى ضرورة التسليم بحقيقة هامة . وهى أن عوامل التقريب اليوم ، بين الآداب والأفكار والشعوب أكثر فاعلية وأعمق أثرا من عوامل التباعد ، مما يعنى أن حركة التراسل بين الآداب المختلفة تزداد كثافة وقوة وهذا يتيح للنظرية الأدبية ولمناهج النقد الحديثة ان تأخذ طابعا عالميا لامراء فيه ، ويخفف من حدة الملامح المميزة للثقافات المختلفة دون أن يقضى عليها ، حفاظا على الشخصية القومية من جانب ، واستجابة لمصادر الإبداع المحلية من جانب آخر .

وإذا كانت محصلة التراكم العلمى التى أشرنا إليها كعامل ديناميكى فى الحداثة تمثل قدرا مشتركا بين الشعوب المختلفة ، على تفاوت حظها فى إنتاجها وتلقيها ، فإن تشكيل الحساسية وخواص التفجر الإبداعى يمثلان المنطقة المقابلة ، حيث تتمايز الشعوب وتختلف الثقافات ؛ وحيث يتعين على النظرية

١٨٢

الأدبية النقدية أن تتجنب طمسها وإلغاء شخصيتها حتى لا تقع
فى التغريب وحتى لا يصبح الإبداع بدعة ضالة لاهية

اشكالية المصطلح الأدبي بين الوضع والنقل

يقول «رينيه ويليك» اذا اعتقدنا مع «كروتشيه» بأن الفكرة لا توجد ما لم يعبر عنها ، كان علينا ان نولى اهمية عظمى لمشكلة المصطلح الادبي . ولعلنا نتفق على ان مصطلحات مثل عصر النهضة والرومانتيكية والباروك والواقعية تبلور افكارا محددة ، وتصوغ مشكلة العصور ، وانتشار الاساليب الخاصة بها ، مهما اخذ على كل مصطلح منها من ابهام ، أو وضع موضع الجدل فى مدى انتشاره وقيمته ومضمونه . لقد اصبحت أدوات لا غنى عنها فى البحث والتاريخ ، وغيبتها تعنى قصورا شديدا فى تجريد الخواص العامة لاسلوب العصور التى تشير اليها فى جملتها .

وليس هذا شأن المصطلح النقدى الحديث فحسب ، ولكنه مشكلة ملازمة لجملة العلوم والآداب ، فالمصطلح تسمية فنية تتوقف على دقتها ووضوحها معرفة الاشياء والظواهر ، بسيطها ومركبها ، ثابتها ومتغيرها . وهو يرتكز فى اساسه على منطلقين هما الوضع أو النقل ، ويظل مجرد اقتراح لعلامة منظمة

للافكار ، أو دالة على نسقها ، حتى يتم قبوله وشيوعه وتداوله ، عندئذ تنتهى فترة الاعتراض عليه أو تجاهله ، ولا تضج ثمة ضرورة للمشاحة فيه ، فيكتسب حينئذ مشروعيته ثم لا يلبث نتيجة لتطور المعطيات التقنية والتاريخية أن تنجم الحاجة لمراجعته أو استبداله ، مما يعد بمثابة اقتراح اخر يمر بنفس الاجراء السابق حتى يؤدى وظيفته الدلالية .

وقد كان الوعى بطبيعته المصطلح وشروط إطلاقه ، من ابرز منجزات الفكر العلمى العربى وارتبط ذلك بمشروع تأصيل المعارف الاسلامية وتوثيقها . فقررا أن المصطلح يعتمد على العرف الخاص ، وان اهل هذا العرف هم الذين يملكون حق وضعه ، وهم الذين يتعين عليهم أن يقوموا بتغييره اذا لم يف بمقتضيات الدلالة الدقيقة على مسماه ، وليس من حق فئة أخرى ان تنازعهم فى ذلك ما دامت لا تشاركهم الصنعة ولا تأخذ فى اسباب العلم بها . وقد خصصوا فرعا قائما بذاته من علوم التراث لدراسة المصطلحات وتحريرها وهو علم مصطلح الحديث ، كما درج الاصوليون على البحث المستفيض للحدود والتعريفات والمناقشة الموسعة للمصطلحات اللغوية والشرعية الدائرة فى تقسيماتهم ومسائلهم بل قالوا ارز من ناقش قضية اصل اللغة ذاتها ، وهل هى توقيف وإلهام ، أم أنها فى جملتها مواضعة واصطلاح . ورضى المحققون منهم بإنسحاب مفهوم الاصطلاح على الابداع اللغوى بأكمله ، مفسرين الآية

القرآنية الشهيرة التى يرتكز عليها أنصار التوقيف ، «وعلم آدم الأسماء كلها» بأنها تعنى علمه المسميات ، ومنحه ملكه إدراكها والقدرة على وضع أسمائها بلغاتها المختلفة ، ومشيرين الى ما كان يراه بعض المفكرين - مثل ابن عربى - من أن لكل قوم آدمهم الذى انحدروا من سلالته ، فهم على هذا ألوف . وما كتبه علماؤنا فى هذا الصدد نموذج مشرف للدقة العلمية ، وحرية الفكر فى التأويل وقدرة العقل على التخريج والمواءمة بين المقتضيات الدينية والخبرة التاريخية .

وقد أدركوا ضرورة عدم التفرد فى المصطلح ، فهو يعتمد على العرف الخاص ، فيقول ابن دقيق العيد : «ومن أشد ما ينبغى أن يعتنى به أسماء البلاد الاعجمية والقبائل العربية ، وقد كرهوا الخط الدقيق من غير عذر ، كما كرهوا التعليق والمشق . وجعلوا علامات للإهمال والإعجام وينبغى فى هذا كله أن لا يصطلح الانسان مع نفسه اصطلاحا لا يعرفه غيره ، يخرج به عن عادة الناس من أرباب صنعته» .

أما اللغويون فقد كان وعيهم بمشكلة المصطلح مرتبطا بإدراكهم بطبيعة تطور الحياة العربية ، وما جد فيها من علوم وفنون ، فيقول ابن فارس فيما ينقله عن السيوطى : «كانت العرب فى جاهليتها على أرث من أرث آبائهم فى لغاتهم وآدابهم ونسائكهم وقرابينهم ، فلما جاء الله تعالى بالإسلام حالت أحوال ، ونسخت ديانات ، وأبطلت أمور ، ونقلت من

اللغة ألفاظ من مواضع الى مواضع أخرى ، بزيادات زيدت ، وشرائع شرعت ، وشرائط شرطت ، ثم يضرب مثلا على ذلك بكلمات المؤمن والكافر والصلاة والسجود وغيرها ، ويقول «والوجه فى هذا اذا سئل الانسان عنه أن يقول فيه اسمان ، لغوى وشرعى ، ويذكر ما كانت العرب تعرفه ، ثم ما جاء الاسلام به ، وكذلك سائر العلوم كالنحو والعروض والشعر ، كل ذلك له اسمان ، لغوى وصناعى» .

فالإصطلاح الادبى اذن هو الاسم الصناعى الذى يطلق على قضايا الادب ومسائله ، والذى يملك حق تشريعه هو الناقد الذى يبحث ظواهره فيعمد الى اختراع الكلمات الدالة عليها أو نقلها ، وربما كان قدامه بن جعفر من أبرز النقاد العرب وأشدهم وعيا بهذا الموقف اذ يقول : «فإنى لما كنت أخذا فى معنى لم يسبق اليه من يضع لمعانيه وفنونه المستنبطة أسماء تدل عليها احتجت أن أصنع لما يظهر من ذلك أسماء اخترعتها ، وقد فعلت ذلك ، والأسماء لا منازعة فيها ، اذ كانت علامات فإن قنع بما وضعته من هذه الاسماء ، وان لا فاخترع كل من أبى ما رضعته فيها ما أحب ، فإنه ليس ينازع فى ذلك» وقد نجح قدامه فى اقتراحه لكثير من المصطلحات البلاغية والنقدية ودخلت من بعده تاريخ الإدب وعلومه وكان الجاحظ من قبله من أهم من مارس تأصيل مصطلحات البيان وهو الذى قال «لكل صناعة ألفاظ قد حصلت لأهلها بعد

امتحان سواها فلم تلزق بصناعتهم إلا بعد أن كانت مشاكلا بينها وبين تلك الصناعة» .

وإذا كان الوضع هو القناة الاولى لتأسيس الاصطلاح فلا ينبغى أن نفهم منه مجرد وضع الكلمة الدالة أو التسمية المميزة بل أن توليد الظاهرة وانتاجها وإبداعها حضاريا هو الذى يعطى شرعية تسميتها فوضع الكلمة قرين وضع ما تشير اليه حيث يصبح النشاط اللغوى تتويجا لأنشطة ابداعية سابقة من هنا فإن الاصطلاح يرتبط بالاختراع بالمفهوم الدقيق كما رأينا عند قدامه ويعذر ابن وهب الكاتب هذا المنظور بقوله :

«وأما الاختراع فهو ما اخترعت له العرب أسماء مما لم تكن تعرفه فمما سموه بإسم من عندهم كتسميتهم الباب فى المساحة بابا والجريب جريبا والعشير عشيرا ومنه ما اعربته وكان أصل اسمه اعجميا كالقسطاس المأخوذ من لسان الروم والشطرنج المأخوذ من لسان الفرس وكل ما استخرج علما أو استنبط شيئا واراد أن يضع له اسما من عنده ويواطىء عليه من يخرجه اليه فله أن يفعل ذلك ومن هذا الجنس اخترع النحويون اسم الحال والزمان والمصدر والتمييز واخترع الخليل العروض فسمى بعض ذلك الطويل وبعضه المديد وبعضه الهزج وبعضه الرجز . وقد ذكر ارسطو لما ليس ذلك وذكر انه مطلق لكل احد يحتاجه إلا تسمية شىء ليعرفه به أن يسميه بما شاء من الأسماء وهذا الباب مما يشترك العرب وغيرهم فيه وليس مما

ينفردون به» .

ويلاحظ على هذا النص ان الاحتكاك الحضارى للشعوب الاخرى قد جعل منظور كاتبه أمميا متعددا فهو يجعل التسمية من حق من استنبط العلم ثم يدعم وجهة نظره برأى أرسطو ويذكر أن هذا ليس قاصرا على العرب بل هو شان غيرهم من الشعوب كذلك . كما يلاحظ على هذه التسمية والنماذج المقدمة لها ان الاختراع فيها لا يعنى خلقا من عدمه بل هو بالأحرى اعادة مواضعه للتخصيص العرفى واستثمار الامكانات اللغوية العديدة فى المجاز والنحت والاشتقاق وتكوين المصطلح الجديد وعندئذ يصبح ارتباط المصطلح بالواقع العلمى والثقافى والذى اخرجه ارتباطا عضويا حميما .

أما القناة الثانية من قنوات تأسيس الاصطلاح فهى النقل ويعتمد على احدى حركتين اما نقل الكلمة من لغة الى اخرى عبر الترجمة التى تعكس حوارا بين اللغات يعد بدوره لونا من حوار الحضارات وإما نقل المفاهيم والمصطلحات من احد فروع المعرفة الى فرع اخر مشاكل له لمناسبة بينهما . وقد تبلورت مباحث تصنيف العلوم ومصطلحاتها طبقاً لهذه المحاور منذ أن استقرت أوضاعها واتضحت مناهجها وعلائتها فى الفكر العربى والثقافة الاسلامية وسنكتفى بإبراز أهم النموذجين لها وهما الخوارزمى والتهانوى فيقول الاول فى مقدمة « مفاتيح العلوم » :

«إن أحوج الناس الى معرفة هذه المصطلحات الأديب اللطيف الذى تحقق ان علم اللغة آلة لدرسه الفضيلة لا ينتفع به لذاته ما لم يجعل سببا الى تحصيل هذه العلوم الجليلة ولا يستغنى عن علمها طبقات الكاتب لصدق حاجتهم لمطالعه فنون العلوم والآداب . . وأكثر هذه الأوضاع أساس وألقابا اخترعت وألفاظا من كلام العجم اعربت وقد جعلت هذا الكاتب مقالتين احداهما لعلوم الشريعة وما يقترن بها من العلوم العربية والثانية لعلوم العجم من اليونانيين وغيرهم من الامم ويشمل النوع الاول عنده ستة علوم هى الفقه والكلام ، والنحو والكتابة ، والشعر والاخبار بينهما يتضمن الثانى تسعة علوم هى : الفلسفة والمنطق والطب وعلم العدد والهندسة وعلوم النجوم والموسيقى والحيل والكيمياء .

ورغم أن الخوارزمى يقيم هذا التمييز القاطع بين الاصطلاحات العربية والمنقولة الى العربية ويربطها بشكل جذرى بالعلوم التى تعبر عنها فليست الكلمات هى المترجمة أو المنقولة فحسب بل العلوم ذاتها فأنه يدعو الى وجوب إلمام الاديب بها واتقان معرفته لها لأن صناعة الكتابة بالمفهوم الواسع العريض تستوعب العلوم المختلفة ومن ثم فهى تتطلب معرفة مصطلحاتها كما أنه لا يغفل التداخل الحميم بين المحورين اللذين أشار إليهما فعندما يتحدث عن النحو وهو من أشد العلوم العربية أصالة فى تقديره يستهل حديثه بقوله : «هذه

الصناعة تسمى باليونانية غرماطية وبالعربية النحو» وعندما يتحدث عن صناعة الكتابة والمواصفات اللازمة لها يبدأ بذكر الخراج الذى تبنى الجباية عليه ثم يقول : «وهى الكلمة اليونانية» فالعلوم عنده تتحدد نظائرها فى الحضارات المختلفة وتفيد من معطياتها وتستعير كلماتها كما تتراسل مع غيرها من فروع المعرفة الانسانية وتأخذ بعض أدواتها وعلاماتها فى كثير من الاحيان والاديب أشد الناس حاجة الى تحقيق الاصطلاح العلمى والفنى على السواء .

أما التهانوى الاصطلاح عنده يعتمد على العرف الخاص وهو عبارة عن اتفاق قومى على تسمية شيء بإسم ، بعد نقله عن موضوعه الاول لمناسبة بينهما كالعموم والخصوص أو لمشاركتهما فى أمر أو مشابهتهما فى وصف الاصطلاحى هو ما يتعلق بالاصطلاح يقال هذا منقول اصطلاحى وسنة اصطلاحية وشهر اصطلاحى ونحو ذلك .

ويتكىء على نفس الاساس الذى شرعه الخوارزمى من قبله فيقسم الالفاظ الاصطلاحية الى عربية وعجمية ويقول فى مقدمته : «ولما حصل الفراغ من تسويدها سنة ألف ومائة وثمانية وخمسين جعلته موسوما وملقبا بكشاف اصطلاحات الفنون «ورتبته على فنين : فن فى الالفاظ العربية وفن فى الالفاظ العجمية» .

فإذا ما انتقلنا الى مفهوم الادب تراثيا فى هذا الاطار الاصطلاحى اى بعد تبلور حدود المعارف والعلوم والعلاقات الماثلة بينها وجدنا ابن خلدون يلخص الاتجاهات السابقة عليه فى تعريف الادب قائلا : «ثم انهم لما أرادوا حذ هذا الفن قالوا : الادب هو حفظ اشعار العرب وأخبارها والأخذ من كل علم يطرف يريدون من علوم اللسان أو العلوم الشرعية من حيث متونها فقط ، وهى القرآن والحديث إذ لا مدخل لغير ذلك من العلوم فى كلام العرب إلا ما ذهب اليه المتأخرون عند كلفهم بصناعة البديع من النورية فى أشعارهم وترسلهم بالاصطلاحات العلمية فاحتاج صاحب هذا الفن حينئذ الى معرفة اصطلاحات العلوم ليكون قائما على فهمها .

فدائرة الادب بهذا المفهوم تتسع لتشمل الشعر والتاريخ الذى كان يصاغ دائما فى نثر فنى راق وعندما تمتد الى العلوم الشرعية فلا تنطبق فيها إلا على متنيها الاساسيين فحسب اى على النص القرآنى والنبوى لانهما فى ذروة البلاغة وغاية الادبية وعندما تتداخل أمشاج من العلوم الاخرى فى هذا التصور النصى للادب عند ابن خلدون فإن هذا يتم على مستوى المصطلح فحسب أى أنه يشير الى ظاهرة تداخل المصطلح بين الادب والعلوم الاخرى من جانب واقتصار هذا على المظهر النصى من جانب آخر .

وعندما يعمد التهانوى الى تفصيل مفهوم الادب ويوزع

فإذا ما انتقلنا الى مفهوم الادب تراثيا فى هذا الاطار الاصطلاحى اى بعد تبلور حدود المعارف والعلوم والعلاقات الماثلة بينها وجدنا ابن خلدون يلخص الاتجاهات السابقة عليه فى تعريف الادب قائلا : «ثم انهم لما أرادوا حذ هذا الفن قالوا : الادب هو حفظ اشعار العرب وأخبارها والأخذ من كل علم يطرف يريدون من علوم اللسان أو العلوم الشرعية من حيث متونها فقط ، وهى القرآن والحديث إذ لا مدخل لغير ذلك من العلوم فى كلام العرب إلا ما ذهب اليه المتأخرون عند كلفهم بصناعة البديع من النورية فى أشعارهم وترسلهم بالاصطلاحات العلمية فاحتاج صاحب هذا الفن حينئذ الى معرفة اصطلاحات العلوم ليكون قائما على فهمها .

فدائرة الادب بهذا المفهوم تتسع لتشمل الشعر والتاريخ الذى كان يصاغ دائما فى نثر فنى راق وعندما تمتد الى العلوم الشرعية فلا تنطبق فيها إلا على متنيها الاساسيين فحسب اى على النص القرآنى والنبوى لانهما فى ذروة البلاغة وغاية الادبية وعندما تتداخل أمشاج من العلوم الاخرى فى هذا التصور النصى للادب عند ابن خلدون فإن هذا يتم على مستوى المصطلح فحسب أى أنه يشير الى ظاهرة تداخل المصطلح بين الادب والعلوم الاخرى من جانب واقتصار هذا على المظهر النصى من جانب آخر .

وعندما يعمد التهانوى الى تفصيل مفهوم الادب ويوزع

العلوم المختلفة على خارطته فإنه لا يتوقف عند تحديد ابن خلدون الدقيق للادب واقتصاره على مظهره النصى بل يجعل الدراسة اللغوية للنص داخلة فى مفهوم الادب فيخلط بذلك بين الفن والعلم بين المادة الادبية وأدوات البحث النقدى فيها اذ يقول : «الادب هو علم يتعرف منه التفاهم عما فى الضمائر بأدلة الالفاظ والكتابة وموضوعه اللفظ والخط من جهة دلالتهما على المعانى ومنفعته اظهار ما فى نفس الانسان من المقاصد وايصاله الى شخص آخر من النوع الانسانى حاضرا كان أم غائبا وهو حلية اللسان والبيان وبه يتميز ظاهر الانسان على سائر أنواع الحيوان . . وتنحصر مقاصده فى عشرة علوم وهى : علم اللغة وعلم التعريف وعلم المعانى وعلم البيان وعلم البديع وعلم العروض وعلم القوافى وعلم النحو وعلم قوانين الكتابة وعلم قوانين القراءة» .

وإذا كانت هذه بالفعل هى جملة العلوم المتصلة بدراسة اللغة فى مستوياتها المختلفة فإن نصفها فقط هو الذى يختص بدراسة الادب ويعنى ببحث قضاياه الفنية وبوسعنا أن نختص بإشارة التهانوى الى ظاهرة الاتصال الادبى وقوانين القراءة مما يمكن تطويره وربطه بمصطلحات التلقى والتوصيل فى علوم الاعلام والنقد الحديث وعلى أى حال فقد انتهى البحث فى الكلمات الاصطلاحية تحديد أشكال التقاطعات والتداخلات بين اللغات والحضارات المختلفة .

وكان من نتيجة الايقاع السريع فى تطور العلوم والفنون فى العصر الحديث وثراء علاقاتها أن نشأ علم جديد يسمى «علم المصطلح» وارتبط بالثورة التكنولوچية والحاسبات الإليكترونية ، وأنشئت بنوك للمصطلحات التقنية والعلمية عندما أصبحت الحاجة ماسة الى توحيد الجهود وتنظيم المصطلحات وظهر عجز اللغات بمفردها عن استيعاب المفاهيم العلمية الحديثة اذ تبين أنه «فى حقل الهندسة الكهربائية مثلا يوجد حاليا أكثر من أربعة ملايين مفهوم فى حين لا يحتوى أكبر معجم لأية لغة على أكثر من ستمائة ألف مدخل» لهذا نشأ علم المصطلح ليبحث فى العلاقة بين المفاهيم العلمية والمصطلحات اللغوية التى تعبر عنها وهو علم مشترك بين علوم اللغة والمنطق والاعلام وحقول التخصص العلمى وتتناول نظريته العامة المبادىء التى تحكم وضع المصطلحات طبقاً للعلاقة القائمة بين المفاهيم العلمية وتعالج المشكلات المشتركة بين جميع اللغات تقريبا وفى حقول المعرفة كافة ومن أجل تيسير عملية الاتصال على الصعيد الدولى وتسهيل التعاون بين المؤسسات العلمية فى تبادل المصطلحات نشأن منظمات دولية أخذت على عاتقها عملية التوحيد المعيارى للمصطلحات وسن المبادىء العلمية التى تحكم وضعها ونقدها ونشرها .

وتبذل مجامع اللغة العربية فى القاهرة ودمشق وبغداد وعمان ومكتب التعريب فى الرباط جهدا هائلا لمتابعة هذا التطور

السريع واثراء اللغة العربية بمحصلة المصطلحات الجديدة وإنشاء بنك عربي للمصطلحات العلمية وتوحيد المنظور الذى تعالج به جدلية الوضع والنقل فى مواجهة هذه الثورة العلمية الحديثة وإن كانت لا تزال بحاجة الى الربط بين نتائجها وبرامج التعليم ووسائل الاعلام فى مختلف الاقطار .

بيد أن إشكالية المصطلح الادبي على وجه الخصوص تنبع من طبيعة مادته لأن عملية الاصطلاح كما رأينا عملية لغوية ومهنية معاً إذ لا يقوم بها عادة فى المستوى الاول باحث اللغة المعجمى بل يتصدى لمسئوليتها من يمارس مهنة ما ويواجه مشكلة نسميه أدواته وخطواته المنهجية ونتائجه العملية وقد يأتى اللغوى بعد ذلك ليعقب على المصطلح فى محاولة لضبطه مع الايقاع العام للغة وإخضاعه لمعايير التوحيد القياسى فالممارسة الاصطلاحية تضع أمامها الاشياء والكلمات الوقائع وسبل التعبير عنها لكنها تعطى أولوية بينه للعالم المادى بحقائقه وهى تبحث له عن معادل لغوى دقيق هنا تبرز إشكالية المصطلح الادبي لأن مادته هى الكلمات ايضا وليست وقائع العالم الخارجية ولا مفرداته الطبيعية .

فالأدب إعادة تشكيل دائمة للغة ومحاولة مستمرة لصهرها حتى تعادل حرارتها حرارة الحياة الانسانية أنه يمنع اللغة من التكلس والتجمد ولقصـور الادب عملية خلق متصل لانساق اللغة وبعث دائب للكلمات وتقنين هذه العمليات الابداعية فى

مصطلح نقدى يقع على الطرف المعاكس لهذا النشاط الخلاق يتذبذب به ويتجاذب معه والحقيقة الجمالية التى تستقر فى مصطلح ادبى أو نقدى كالطائر الذى نمسكه بأيدينا أو نضعه فى حديقة النماذج الحيوانية إذ يفقد أول ما يفقد صفته كطائر حر طليق لا يصبح طائرا ومع هذا فإن ضرورة التصنيف العلمى توجب علينا ان نمسك به وان نشرحه ونحنطه فى كثير من الاحيان على ان لا نتوهم امكان بعثه هو نفسه مرة اخرى واعادته للفضاء . وعلينا ان نبذل جهدا نقديا موصولا لكى نبرهن فى كل مرة نشير فيها الى حقيقة جمالية مشابهة انها من نفس نوع ما سبق ان احبسناه فى هذا المصطلح او جمدناه بتلك العبارة . الادب حياة وتجدد والاصطلاح سكون وثبات . الادب تفرد وخلق والاصطلاح اقامة انماط وتعميم مسميات من هنا فإن ضبط الدائرتين مع حفظ المسافة اللازمة بين الفن والعلم بين الظاهرة والبحث يظل امرا مشكلا ومعقدا وخصبا فى آن واحد .

على ان هذه الاشكالية فى المصطلح الادبى تغلو وتشتد عندما يعتمد لا على الوضع وانما على النقل بمحاوره المختلفة سواء كان نقلا بين حدود اللغات بالترجمة أو بين العصور بالاحياء والبعث او بين المعارف بالتلاقح والاخصاء وتتركز حينئذ بؤرة النزاع فى طرفى : الشرعية من جانب واللبس من جانب آخر وغالباً ما تعكس هذه المشاحة موقفين متميزين من

عملية الانتاج الحضارى يشار اليهما عادة بإسم الصراع بين القديم والجديد او بين المحافظة والحداثة .

واذا كانت الترجمة هى أشد وسائل الاصطلاح الادبى تعقدا واشكالية فإن هذا يرتبط بمشروعية ترجمة الادب ذاته وقابلية اللغات المختلفة لتبادل خصائص اجناسه النوعية .

ومن اللافت ان نقرأ للجاحظ ملاحظات فاقدة حول ترجمة الادب فى عصره اذ يقول : «وقد نقلت كتب الهند وترجمت حكم اليونان وحولت آداب الفرس فبعضها ازداد حسنا وبعضها ما انتقص شيئا ولو حولت حكم العرب لبطل ذلك المعجز الذى هو الوزن مع انهم لو حولوها لم يجدوا فى معانيها شيئا لم تذكره العجم فى كتبهم التى وضعت لمعاشهم وفطنهم وحكمتهم ثم قال بعض من ينصر الشعر ويحوطه ويحتج له : ان الترجمان لا يؤدى ابداً ما قال الحكيم على خصائص معانيه وحقائق مذاهبه ودقائق اختصاراته وخفيات حدوده . ولا يقدر ان يوفيها حقها ويؤدى الامانه فيها ويقوم بما يلزم الوكيل . . فلابد للترجمان من أن يكون بيانه فى نفس الترجمة فى وزن علمه فى نفس المعرفة وينبغى ان يكون أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول اليها حتى يكون فيهما سواء وغاية وكلما كان الباب من العلم أعسر وأضيق والعلماء به أقل كان أشد على المترجم وأجدر أن يخطىء فيه ولن تجد البتة مترجما يفى بواحد من هؤلاء» .

فاستعصاء الادب عامة والشعر خاصة على الترجمة اذ يبطل المعجز فيه وهو بنيته الموسيقية بالنقل والشروط التى يكاد يستحيل توافرها للمترجم الفنى وعسر العلم وضيق ابوابه كلها كانت ظواهر ادركها الجاحظ فى تلك الفترة المبكرة من الاحتكاك الحضارى العظيم .

ولقد تبلور فى تاريخ الفكر العربى ان المرحلة التوليدية الحالية تشبه فى بعض الوجوه المرحلة السالفة فالعربى «قد شعر بإفتقار لغته فى المرتين اللتين اضطر فيهما الى الخروج من الدائرة الضيقة التى كان فيها بين المناخ والبيداء ومضارب الخيام : الاولى لما نقل الفلسفة اليونانية فدخل فى اللغة العربية كثير من مصطلحات اليونان وحدثت فيها أوزان واشتقاقات لم تكن تمس الحاجة الى استعمالها من قبل والثانية فى عصرنا هذا عند انتشار العلم الحديث باكتشافاته واختراعاته التى لم تكن تخطر لسكان البدو أو الحضر على بال» ويخلص العقاد من رصد هاتين المرحلتين الى القول : «بوجوب توسع اللغة العربية الفصحى بنحت جملة من كلمات اللغة الدارجة فى بنيتها ونقل المصطلحات العلمية والفنية اليها كما هى فى لغاتها الاصلية لئلا يتجشم الطالب العربى مراعاة اصطلاحين عوضا عن اصطلاح واحد وكليلا ننفصل عن الحركة العلمية العامة فننشق بين أمم العالم بعلم عربى لا قبل له بمساوقه علم الامم جمعاء . وقد عدل العقاد عن هذه الدعوة المتطرفة الى اتخاذ الاصطلاح

العالمى الدخيل وانتهى الى رأى مخالف لذلك فى قوله : «ويبدو لنا أن الضرورة لا تقضى علينا بترجمة كلمة من الكلمات الاجنبية فى مصطلحاتهم الشائعة غير الكلمات التى تدل على الاعيان والاشياء وأننا لنتكلف عناء لا يساوى كلفته اذا نقلنا ألفاظهم بأصولها واستعارتها وهى مفهومة عندنا بما وسعته لغتنا من معنى أصيل أو معنى مستعار ولا حرج مع ذلك من نقل الاستعارة المجازية حيثما وجدت على وفاق بين أذواقهم وأذواقنا» .

ويرى باحث محدث يعنى بتأصيل الفكر اللغوى العربى ووصله بالتيار العالمى أن الفارق الجوهرى بين مواجهة العرب اليوم للحضارة المتطورة شرق الارض وغربها ومواجهة الاجداد للحضارات بالأمس انهم بالأمس جابهوا المشكل من موقع القوة والتفوق الحضارى فخلصوا من كل مركب نفس واليوم نواجهه من موقع منحدر والذى يزيد فى حيرة العرب انهم واجهو حضارة العصر فاستشعروا تدحرج شأنهم فى العلم وتقنياته فلما استنجدوا بتراثهم اعتراهم الخجل لأن الاجداد جازوا فى بعض أفنان العلم الانسانى ما لم يدركوا منه بعد إلا القليل .

ومع أن الامم تتبادل مواقع القوة والضعف فى التاريخ فإن الاسهام العربى فى بعث الحضارات القديمة هو الذى ينبغى أن يزيد حساسيتنا اليوم فى الاتصال بمنابع الثقافات العالمية

واستزراع ثمارها العلمية دون حرج أو خجل تعيننا فى ذلك تجربتنا التاريخية ولغتنا القومية وماضينا العريق وقد انتهى نفس هذا الباحث الى استشفاق وتحديد «ميكانيزم» النقل الاصطلاحى كما جربته العربية بدقة مدهشة اذ يقول : اوقفنا النظر فى تاريخ المصطلحات العلمية وخصوصياتها على ما يشبه الناموس المضطرد؟ وهو الذى نسميه قانون التجريد الاصطلاحى ، وبمقتضاه يمر المتصور الطارىء بمراحل ثلاث تتعاقب فى الزمن ، وهى التقبل والتفجير والتجريد ، فعند التقبل تبدو ظاهرة الدخيل الذى قد يتحول الى مقرب ، وفى التفجير ينفصل المدلول عن الدال ، ويقع التعويل على عبارة متعددة الكلمات ، وفى مرتبة التجريد يعمد العقل بقدرته التأليفية الى اشتقاق الصورة الذهنية المتفردة فى غير اسهاب تحليلى ، من ذلك قولهم فى علوم الفلسفة مثلا : ايساغوجى وقاطاغور ياس وبارى ارمينياس ، فلما شاع تداولها فجروها فقالوا : المدخل الى المنطق وكتاب الاسماء المفردة وكتاب الاسماء المجموعة ثم تجاوزوا مرتبة التفجير الى التجريد فقالوا : المدخل والمقولات والعبارة[٢] ونستطيع أن ندرك بهذا المنظور جدلية نقل المصطلحات وتطور مراحلها فى تاريخ اللغة والعلوم والباحثين أنفسهم .

ونعود الى ما قرأناه عند الجاحظ ،.. فلا يردعنا ما يقوله وأن التراث الادبى للأمم الأخرى قد ترجم الى العربية ، فالقرائن

التاريخية الثابتة تدل على ندرة ما نقل من هذا التراث . وقد كان لغيبة الادب فى حركة الترجمة الاولى أثر خطير على تطور الادب العربى نفسه ، وقصور مصطلحاته ويعترف بذلك احد شيوخ التراث العربى وهو أحمد أمين فى تقديمه لقصة الأدب فى العالم بقوله : «مما يؤسف له أن النهضة العربية فى عصر الدولة العباسية قد أسست على الترجمة ، وكان هذا طبيعياً ، ولكنها اضربت عن ترجمة الادب ، فترجمت الفلسفة والطب والرياضة والفلك وكل شيء ، واستغلت كل معارف اليونان والرومان وغيرهم ، حتى اذا وصلت الى الأدب اغمضت عينها عنه ، وسدت الباب فى وجهه . . ومهما كانت الأسباب فقد كان ذلك حضارة كبيرة ، نشأ عنها أن صار الادب العربى - وخاصة الشعر - لا يجرى إلا فى المجرى الذى شقه الادب الجاهلى فى أوزانه وقوافيه وموضوعاته ، فإن فعل ما أتى بعده من أدب شيئا فهو انه وسع المجرى القديم ، ولكنه لم ينشىء مجرى جديدا ، ولا حفر روافد جديدة ، ولو فعلوا ذلك لكان لنا تنويع فى البحور وتنويع فى الموضوعات ، ولكان لنا شعر ملاحم وشعر تمثيل ، وروايات وقصص استلهم فيها الأدب اليونانى والرومانى وغيرهما[٢٣] .

وقد نستخلص من بعض الاشارات المبعثرة فى المصادر العربية أن طرفا من هذا التراث العالمى المتصل بالادب والفنون قد نقل الى العربية وكان مصيره الضياع ؟ إما بفقدان

الكتب التى تضمنته فيها فقد من ثروات فكرية غالية نتيجة للغزو المغولى ، وإما بتجاهل المؤلفين العرب المتأخرين له ، وعزوفهم عن تنميته لغلبة الحرفية السلفية والعقلية التركية المتشددة عليهم . من ذلك مثلا ما نجده عند المسعودى فى مروج الذهب من قوله : «وقد أشبعنا القول فى الموسيقى وأصحاب الملاهى والايقاع ، وأصناف الرقص والطرب والنغم ، ونسب النغم ، وما استعملته كل أمة من الأمم من أصناف الملاهى من اليونانيين والروم . . وكيفية تولد الطرب وأنواع السرور وذهاب الغم وزوال الحزن وعلل ذلك الطبيعية والنفسية وما أحاط بذلك من جميع الوجوه فى كتابنا المترجم بكتاب « الزلف » وأتينا على ظريف أخبارهم وأنواع لهوهم وملاحيهم فى كتاب أخبار الزمان ، وفى الكتاب الأوسط فأغنى ذلك عن إعادته ها هنا»[٢٤] . فمثل هذه المادة الفنية الشيقة ، بشروحها ومصطلحاتها ورواياتها ونوادرها قد تسربت من الوعاء الثقافى العربى ، عندما جف ماؤه ، وذهب رونقه ، وغلب عليه الجمود والفقر والتكلى .

وقد ترتب على هذا القصور فى الترجمة الأدبية والفنية ، أخطاء فادحة فى ترجمة المصطلح الأدبى ، لعل من أشدها وضوحا وأعمقها دلالة ما حدث لمصطلحات فن الشعر ، فأرسطو يقول طبقاً للترجمة العربية :

«فكل شعر وكل نشيد شعرى ينحى به إما مديحا وإما هجاء»

وقد أخطأ المترجم العربى فى نقل هذا الموضوع خطأ فاحشا كانت له أثار وبيلة ، وقد يكون له عذر - فى رأى المحققين فى عدم الالمام بالكلمة التى تعنى شعر الملاحم ، إذ أنها لم ترد فى لغة اليونانيين فى غير هذا الموضع ، وفى تاريخ هيرودوت ، ولكن ترجمة تراچيديا بالمديح ، وكوميديا بالهجاء جلبت ضرراً أشد وأنكى ، إذ ظن فلاسفة العرب أن المقصود هنا هو المديح والهجاء كما هما معروفان عند العرب . ومع أن ابن سينا والفارابى يستعملان طرغوذيا وقوموذيا ، ولكنهما لم يحسنا فهم المقصود من القصص المسرحية لعدم معرفتهما بالتمثيل ولعدم ترجمة أى قصة تمثيلية يونانية الى العربية»[٢٥] .

فحياة المصطلح الادبى مرهونة برصيده الموجود فى الحياة ، ومن هنا فإن الترجمة ترتبط بالبنية الثقافية بأكملها ، ولا يستطيع أن تدخل تعديلات فعالا عليها ما لم تعد تنظيم مكوناتها ، وقد انتبه طه حسين فى تعليله لهذه الظاهرة نفسها لحقيقة بالغة الأهمية ، وهى أن البنية الثقافية الحية لليونان والرومان المعاصرين للعرب فى نفس هذه الآونة لم تكن تساعد على هذا النقل «فلم يعرف العربى التمثيل ، (لا) لأن التمثيل اليونانى كان وثنى النزعة ، فقد كانت الفلسفة اليونانية أيضا منحرفة عما ألف المسلمون والمسيحيون من أمور الدين ، وأولئك وهؤلاء قد عرفوها حق معرفتها ، ولكن السبب يسير جداً ، وهو أن العرب لم يجدوا التمثيل عند الذين عاصروهم

من الروم ، فقد أعرضت المسيحية عن التمثيل ، ولم تكن آيات التمثيل اليونانى تعرض على النظارة أو تقرأ فى الكتب حين اتصل المسلمون بالروم . ومن أجل هذا حاول العرب أن يترجموا كتاب الشعر لارسططاليس فلم يستطيعوا أن يفهموه على وجهه ، لأنهم لم يعرفوا من أمر التراچيديا والكوميديا شيئا ذا بال . وحاول ابن سينا ان يلخص كتاب الشعر فلم يصنع شيئا مع أنه قد وفق الى تلخيص الخطابة توفيقاً حسنا ، وليس لذلك إلا أن العرب ومن عاصرهم من اليونان كانوا يتحدثون عن التمثيل كما يتحدث الناس عما لا يحققون»[٢٦] .

وقد اختلف شأننا مع الآداب الاجنبية فى العصر الحديث ، مما جعل الوضع لا يكاد يغنى عن النقل فى المصطلح الأدبى ، لأن اخطر الظواهر المستحدثة لم تنشأ تلقائيا فى أدبنا العربى ، ولم تخضع فى نموها للعوامل التراثية ؟ بل أن السمة الغالبة على هذا العصر هى التواصل المكثف فى مختلف مجالات الحياة . بين الشرق والغرب ، واذا كانت بعض الأجناس الأدبية تدين فى ظهورها لدينا للنموذج الغربى بشكل حاسم ، مثل المسرح الشعرى والنثرى ، والرواية الفنية والقصة ، فإن الأجناس الأخرى مثل الشعر الغنائى والمقال لم تخل من التأثر المباشر القوى بنظائرها فى تلك الآداب ، ومن ثم كان من الضرورى أن يعتمد المصطلح الأدبى الذى يعالج هذه الأجناس ويسمى أجزاءها ، وليصف حركتها وفاعليتها ، ويعين على تحليل

مكوناتها ، أن يعتمد على ما يقابله فى لغاتها الأصلية ، متذرعا بالترجمة والتعريب حينا ، وبالبحث فى مستودعاته اللغوية والفكرية عن مقابلاتها التقريبية بالاشتقاق وابتعاث الأصول حينا آخر .

فإذا ما لجأ إلى وضع مصطلح عربى جديد لتسمية ظاهرة عالمية معروفة كان مصيره الاخفاق واللبس فى الغالب ، وقد ترجم مؤلفا قصة الأدب فى العالم مثلا أسماء المذاهب الأدبية ، فوضعا كلمة الاتباعية للكلاسيكية والابتداعية للرومانتيكية ، وأبقيا على ترجمة الواقعية والرمزية . وقد اضطرا لشرح المقصود بالمصطلحين الاولين على النحو التالى : «لسنا نريد بلفظ الاتباع أن الأديب يستلهم وحيه من الآداب اليونانية والرومانية القديمة فحسب ، فذلك وحده لا يكون اتباعا ، لأن الأدب فى عصر اليصابات كان يستوحى تلك الآداب القديمة ومع ذلك فهو أدب ابتداعى خالص ، وإنما نعنى مجموعة من الخصائص مجتمعة فالاتباعيون يعنون كل العناية باللفظ قبل المعنى ، بالصورة قبل المادة ، هم يكثرون من القيود . . . إلخ»[٢٧] ويمضيان فى تسطير أكثر من صفحة لشرح مبادىء المذهبين وعندما يعودان فى الجزء الثالث للحديث عن عصر الابتداع يضطران الى اعادة نفس الشرح مرة أخرى ، وهذا دليل إخفاق المصطلح الموضوع ، مما جعل النقاد بعد ذلك يؤثرون استخدام الكلاسيكية والرومانتيكية وما يقرب منها دون حاجة

للاطناب فى الشرح والتفسير فى كل مرة ، ولعل مسار اشتقاق الكلمتين فى اللغات الأوروبية ، وغموض ارتباطهما المباشر بما يشيران اليه من مبادىء هو سبب ذلك ، إذ أن مصطلحى الواقعية والرمزية لم يوقعا المترجم العربى فى مثل هذا الحرج ، وشفا بيسر عن دلالتهما المذهبية والفكرية .

على أن الترجمة بدورها قد تقوم بتهريب كثير من المصطلحات ، دون أن تدفع حقوقها المشروعة فى الصياغة ، والخضوع لمصفاة الرقابة اللغوية الوطنية ، على حد تعبير «خوليو كاساريس» الذى يقول : «تعتبر الترجمة دائرة جمركية تمر من خلالها كثير من السلع المهربة من المصطلحات الأجنبية ، أكثر مما تمر من خلال اية حدود لغوية أخرى ، إن لم يكن موظفوا الدوائر الجمركية يقظين»[٢٨] .

فإذا ما كان حس المترجم اللغوى مرهفا ، ووعيه الفكرى والحضارى عميقا ، ومعرفته بالآداب المختلفة كافية ، أدرك أن المصطلح النقدى ليس مجرد نقل كلمة شاردة ، بل هو تأصيل لمفهوم يحتاج الى اجتهاد موصول فى التعريب والتطوير والتجريد ، حتى يعثر عى ما يقابله بشكل فعال ثم يلقى بثمار سعيه الى بوتقة الضمير الأدبى الجماعى فى اقتراح صامت ، انتظاراً لإقراره أو تعديله ، وهذا ما يشير اليه مثلا مترجم موسوعة المصطلح النقدى قائلا : «لأن المصطلحات النقدية تعتمد مفهومات أوروبية ، ترجع الى حضارة الاغريق

والرومان ، وما نشأ من آداب أوروبية منذ عصر النهضة ، فإن ترجمتها الى العربية لا يمكن أن تتخذ صيغة نهائية تقف عندها ، كما وقفت فى الغالب الصيغ الأوروبية المشتقة عن الاغريقية واللاتينية ، لذلك لا مفر من الاشتقاق والنحت والتعريب الى جانب الترجمة ، وهنا يتدخل الحس اللغوى ، والذوق الفردى والمعرفة باللغات الى جانب ثقافة المترجم»[٢٩] .

وتمتد إشكالية الترجمة ـ كما رأينا ـ كلما اقتربت من الوضع فى محاولاتها للنقل ، إذ أنها تؤدى حينئذ الى تداخل الأنظمة ، وتقاطع الاشارات . فمهما تشابهت الظواهر الادبية فإن أسبابها التاريخية ونتائجها الموضوعية لا مفر من أن تأخذ طابعا مميزا فى كل بيئة . وعندما يترجم العقاد مثلا «الرومانسية» بأنها «المجازية الجديدة» أو «الزوبعية»[٣٠] فإن أحدا لا يحتفظ له بهذا المصطلح ولا تنجم عنه مشكلة ما ، لكنه عندما يترجم كلمة «   » بأنها موشحة[٣١] ، فإنه يخلط نظاما عربيا له تاريخ محدد وتسمية خاصة عرف بها فى كل اللغات ، بنظام آخر أوروبى يختلف عنه فى الأصول والملامح والخواص ، مما يؤدى الى اللبس والاضطراب .

وقد يعمد ناقل الاصطلاح الى احياء موروث قديم ، وبعثه للدلالة على انتاج أدبى جديد تربطه بالقديم بعض الوشائج ، وقد حدث هذا لدينا فى كثير من المصطلحات الادبية الموفقة ، نذكر منها على سبيل المثال مصطلح القصة ، إذ نقرأ اشارة

قدامة بين جعفر اليه عندما يقول : «وديوان المظالم سبيله ان يتقلده رجل له دين وأمانة وفى خليقته عدل ورأفة ، ليكون ذلك منه نافعا للمتظلمين ، وأن يعمل بجميع «القصص» جامعا يعرض على الخليفة فى كل جمعة ، فإذا قعد للناس ، وكان ممن له صبر على تأمل القصة والتوقيع عليها فعل ذلك ، وإلا علق صاحب الديوان عليها رقعة فيها ويوقع على القصة بما يوجبه الحكم ، حتى اذا انفض المجلس الذى يجلسه الخليفة أخذ جميع القصص فى مجموعاتها ، وذكر أسماء الرافعين وأثبت التوقيعات على قصصهم(٣٢) ومن الواضح أنه يعنى بالقصة هنا عريضته الدعوى التى يحكى فيها المتظلم ما جرى له فى قضيته ، فهذا معناها فى المصطلح الكتابى القديم ، الذى كان يتجاوز مع المعنى الأدبى الثانى المتصل بما يرويه القرآن من أحسن القصص للحكمة والموعظة ، وما يحكيه الرواة من قصص يختلط فيها التاريخ بالشعر ، ولا شك أن هذا المصطلح الآن قد انتهى الى لون من التحديد الفنى الذى يستبعد الدلالة الكتابية القديمة ، ويقتصر على الجانب الأدبى بأصوله النقدية دون نظر للتاريخ أو استهداف مباشر للمغزى الخلق وتخضع عملية النقل هذه لنوع من الاجراء المجازى المؤقت الذى لا يلبث أن يصبح حقيقة اصطلاحية .

وهناك نموذج آخر لنقل المصطلح عبر الزمان دون المساس بدلالته ، أو مراجعة لمفهومه ، ووجه الاشكال فى هذا النوع

من الاستعمال التراثى ، أنه يكاد يسقط من حسابه تطور العلوم والفنون ومكاسب النقد الحديث ، ويظل يمضى فى حركة دائرية لا تتقدم بالبحث ، ولا تفيد من تراكم المعارف وتنامى الثقافات ، فنقرأ مثلا لأبى رشيق تقسيمه لمدارس الشعر العربى فى قوله : «واستطرفوا ما جاء من الصنعة نحو البيت والبيتين فى القصيدة بين القصائد ، يستدل بذلك على جودة شعر الرجل ، وصدق حسه ، وصفاء خاطره ، فأما إذا كثر ذلك فهو عيب يشهد بخلاف الطبع وايثار الكلفة ، وليس يتجه البتة أن يتأتى من الشاعر قصيدة كلها أو أكثرها متصنع من غير قصد ، كالذى يأتى من اشعار حبيب والبحترى وغيرهما ، وقد كانا يطلبان الصنعة ويولعان بها ، فأما حبيب فيذهب الى حزونة اللفظ وما يملأ الأسماع منه ، مع التصنيع المحكم طوعا وكرها ، يأتى للأشياء من بعد ، ويطلبها بكلفة ، ويأخذها بقوة ، وأما البحترى فكان أملح صنعة ، وأحسن مذهبا فى الكلام»[٣٣] . فيأتى باحث حديث مع اكتمال ادواته التاريخية والنقدية ، ويعتمد على هذا التقسيم لمذاهب الشعر العربى من صنعة وتصنيع وتصنع ، ويقيم عليه تصورا كاملا للاتجاهات الفنية فيه ، دون ان يضيف الى هذه المصطلحات القديمة تحديدا منهجيا يفيد من معطيات علوم اللغة والاسلوب للكشف عن الملامح الصوتية والتركيبية والدلالية التى تتجلى فيها مقولات الصنعة بمستوياتها المختلفة ، فهو وإن طبق مقولة نقدية قديمة على الانتاج الادبى الذى

انبثقت فيه إلا أنه بدلاً من نقل المصطلح وتحديثه بالأدوات القياسية الجديدة ، قد نقل نفسه الى عالمه ، وحصر حركته فى حدوده وظل يدور فى نفس فلكه .

أما الوجه الأخير من وجوه نقل المصطلح الأدبى فهو يقوم على محور المكان ، وذلك بالإفادة من المساحات الحيوية فى مصطلحات العلوم الانسانية المجاورة للأدب . وقد كانت هذه العلوم تشمل لدى الأوائل المنطق والفلسفة وعلوم الدين ، ولاحظ ابن خلدون طغيانها على المصطلح الأدبى ، وافسادها لملكات بعض البلغاء فى عصره إذ يقول : «فملكة البلاغة العالية الطبقة فى جنسها ، انما تحصل بحفظ العالى فى طبقته من الكلام ، ولهذا كان الفقهاء وأهل العلوم كلهم قاصرين فى البلاغة ، وما ذلك إلا لما يسبق الى محفوظهم ، ويمتلىء به من القوانين العلمية والعبارات الفقهية الخارجة عن اسلوب البلاغة والنازلة عن الطبقة . لأن العبارات القوانين والعلوم لاحظ لها فى البلاغة ، فإذا سبق ذلك المحفوظ الى الفكر ، وكثر وتلونت به النفس جاءت الملكة الناشئة عنه فى غاية القصور ، وانحرفت عباراته عن اساليب العرب فى كلامهم ، وهكذا نجد شعر الفقهاء والنحاة والمتكلمين والنظار وغيرهم ممن لم يمتلىء من حفظ النقى الحر من كلام العرب[٣٤] ومع أن منظور ابن خلدون يتركز هنا فى عملية الابداع وتداخل مصطلحات العلوم المجاورة على لغة الادب الانشائى . إلا أن

الادب النقدى بدوره قد عانى من هذه الظواهر الفكر العربى بمقدار ما أفاد من دخول المنطق والفلسفة ومناهجهما وأدواتهما الاصطلاحية فى البحث والتنظير والتحليل .

وتمتد مساحة هذه العلوم المجاورة للادب فى العصر الحديث والمغذية لمصطلحاته النقدية لتشمل علوم النفس واللغة والجمال والاجتماع والتاريخ ، الى جوار مصطلحات الفنون السمعية والبصرية من موسيقى وفنون تشكيلية واعلامية . واذا كان نقل هذه المصطلحات الى النقد الادبى يتم فى معظم الاحيان بسلاسة وطواعية ، ودرجة عالية من الاتقان الفنى والدقة العلمية ، فإنها تعود لتشتبك فى نهاية الامر مع عمليات النقل اللغوى بالترجمة ، لأن مصطلحات هذه العلوم قد قطعت شوطا من التطور الحاسم فى الفكر العالمى لا يسمح لنا بالوقوف عند اصولها الاولية فى تاريخنا القديم ، او الاكتفاء بما وصفه اسلافنا لظواهرها التى كانت معلوما لديهم ، إذ أن المناطق المستحدثة فيها والمناهج الجديدة المكتشفة فيها تنادى على مصطلحاتها اليوم بكل اللغات الحية .

على أن نقل المصطلح الادبى من هذه العلوم الانسانية المجاورة لا يخلو من اشكالية تتمثل فى طبيعة تركيب اجهزتها المعرفية ، وتقتضى ضرورة مراعاة بقية عناصر النظم التى تنقل عنها المصطلحات الى مجال النقد الادبى .

وسأكتفى بضرب مثل واحد على ذلك لأهميته ودلالته :

يقول «جورج كونان» فى كتابه «الأدب وتكنوفراطيته» : أن أهم اضافة معاصرة لعلم اللغة الى البحث الادبى هى فكرة البنية ، وإن كانت فى حقيقة الامر استعارة وليست اضافة . ولكن الذى حدث هو أن هذه الفكرة قد اخذت احيانا معزولة عن منظومتها الفكرية المحددة التى يعتبر خطأ نظريا ومنهجيا ، ولان كل شىء حولنا له بنية ، أى أنه يتكون من اجزاء اساسية تنتظم فيما بينها بقواعد محددة ، فإن البحث عن البنية الادبية لابد أن يعثر على ابنية عديدة ، وتصبح المشكلة عندئذ هى تحديد البنية التى ينبغى أن تظفر بأكبر قدر من الاهتمام(٣٥) .

وإذا كان علم اللغة قد اضاف الى هذه الفكرة عنصرين لازمين لها ، وهما : المناسبة والوظيفة ، فإن نقل مصطلح البنية من علم اللغة الى النقد الادبى ينبغى ان يراعى تلك العناصر المكونة للمنظومة المنهجية ، فلا يعنى فى التحليل إلا بالبنية المناسبة للادب ، أى تلك التى تشكل ادبية ، ثم لا يقف منها موقف الرصد فحسب ، ولا يكتفى بوضع الجداول والرسوم البيانية التى توضحها ، بل يتجاوز ذلك الى بيان وظيفتها وفعاليتها الجمالية فى تحقيق ادبية الادب على المستوى الذى يتم فيه التحليل . ولعل هذا التصويب المنهجى الذى تغفله كثير من البحوث البنيوية التطبيقية هو الذى يضمن لمصطلح البنية فى النقد الادبى نفس الكفاءة العلمية التى ما زال يتمتع بها فى علم اللغة وغيره من العلوم الانسانية .

هوامش البحث

1) Wellek, Rene: Historia literaria, Prolemas Ycomceptos, Trad. Barceloma 1983. Pag 98.

٢ - القاضى البيضاوى : شرح البرخش المسمى مناهج العقول فى شرح مناهج الوصول فى علم الاصول ، ومعه شرح الاسنوى المسمى بنهاية السول .
مطبعة صبيح بالقاهرة جـ ١ ص ١٦٥
وأبو الحسن على بن محمد الآمدى : الاحكام فى اصول الاحكام ، القاهرة ١٩٦٧ جـ ١ ص ٧ وما بعدها .

٣ - تقى الدين بن دقيق العيد : الاقتراح فى بيان الاصطلاح ، تحقيق قحطان عبدالرحمن الدورى ، بغداد ١٩٨٢ ص ٢٨٧/٢٨٨ .

٤ - عبدالرحمن جلال الدين السيوطى : المزهر فى علوم اللغة وأنواعها . جـ ١ طبعة عيسى البابى الحلبى بالقاهرة بدون تاريخ ص ٢٩٤/٢٩٦ .

٥ - ابو الفرج قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى مكتبة الخانجى بالقاهرة ١٩٧٨ ص ٢٣/٢٤ .

٦ - ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ : الحيوان ، تحقيق عبدالسلام هارون بيروت ، بدون تاريخ جـ ٣ ص ٣٦٨ .
الشاهد اليوشفى مصطلحات نقدية وبلاغية فى كتاب البيان والتبيين للجاحظ دار الآفاق الجديدة - بيروت - ١٩٨٢

٧ ـ ابو الحسين بن وهب الكاتب : البرهان فى وجوه البيان ، تحقيق احمد المطلوب بغداد ١٩٦٧ ص ٦٤ .

٨ ـ ابو عبدالله محمد بن احمد بن يوسف الكاتب الخوارزمى : مفاتيح العلوم مكتبة الكليات الازهرية ، القاهرة ١٩٨١ ط ٢ ص ٣/٤ .

٩ ـ نفس المصدر السابق ، ص ٢٩ .

١٠ ـ نفس المصدر ، ص ٣٧ .

١١ ـ محمد على الفاروقى التهانوى : كشاف اصطلاحات الفنون ، تحقيق لطفى عبدالبديع الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧ جـ ٤ ص ٢١٧ .

١٢ ـ نفس المصدر السابق ، جـ ١ ص ٢ .

١٣ ـ عبدالرحمن بن محمد بن خلدون : المقدمة ، بتحقيق على عبدالواحد وافى دار نهضة مصر بالقاهرة بدون تاريخ جـ ٣ ص ١٢٧٧ .

١٤ ـ كشاف اصطلاحات الفنون جـ ١ ص ١٩ .

١٥ ـ على القاسمى : مقدمة فى علم المصطلح ، بغداد ١٩٨٥ ص ١٠ .

١٦ ـ نفس المصدر السابق ؛ ١٨/٢٠ .

١٧ ـ الجاحظ ، المصدر السابق جـ ١ ص ٧٥/٧٧ .

١٨ ـ عباس محمود العقاد ، خلاصة اليومية والشذور ، طبعة بيروت ١٩٧٠ ص ١٢٢ .

١٩ ـ نفس المصدر السابق ، ص ١٢٣ .

٢٠ ـ عباس محمود العقاد : اشتات مجتمعات فى اللغة والادب ، دار المعارف بالقاهرة ١٩٨٢ ص ١٢٤ .

٢١ ـ عبدالسلام المسرى : قاموس اللسانيات مع مقدمة فى علم المصطلح الدار العربية للكتاب ١٩٨٤ ص ٢٦ .

٢٢ ـ نفس المصدر السابق ، ص ٤٩ ـ ٥٢ بتصرف .

٢٣ ـ احمد امين ، مقدمة قصة الأدب فى العالم ، مكتبة النهضة بمصر ١٩٥٥ جـ ١ ص د .

٢٤ ـ ابوالحسن على بن الحسين المسعودى : مروج الذهب ومعادن الجوهر بيروت ١٩٨٢ جـ ١ ص ٣٢٢/٣٢١ .

٢٥ ـ محمد سليم سالم : تلخيص كتاب ارسطو طاليس فى الشعر لابن رشد القاهرة ١٩٧١ هامش ص ٥٦ .

٢٦ ـ طه حسين : خصام ونقد ، طبعة بيروت ١٩٧٧ ص ٢١٣/٢١٢ .

٢٧ ـ احمد امين وزكى نجيب محمود ، قصة الادب فى العالم ، القسم الثانى من الجزء الثانى ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة ١٩٤٥ ص ٤١٣ .

٢٨ ـ يوجين نيرا ، نحو علم للترجمة ، ترجمة ماجد النجار ، بغداد ١٩٧٦ ص ٣ .

٢٩ ـ عبدالواحد لؤلؤة : موسوعة المصطلح النقدى ، المجلد الاول ، بغداد ١٩٨٢ ص ٧ .

٣٠ ـ عباس محمود العقاد : تذكار جيتى ، دار المعارف ١٩٨١ ص ٧٧ .

٣١ ـ عباس محمود العقاد : التعريف بشكسبير ، بيروت ١٩٦٦ ص ١٦٣ .

٣٢ ـ قدامة بن جعفر : الخراج وصنعة الكتابة ، تحقيق محمد حسين الزبيدى بغداد ١٩٨١ ص ٦٣ .

٣٣ ـ ابن رشيق القيروانى : العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده تحقيق محمد محيى الدين عبدالحميد ، طبع بيروت بدون تاريخ ص ١٣٠ .

٣٤ ـ ابن خلدون ، المصدر السابق جـ٣ ص ١٣١٤ .

35) Mounin, Georgesila literature et ses techno craties Trad. Madrid 1984 Pag. 40.

بين أدوات الحضارة وأدوات التشبيه

يدور هذا البحث حول «كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس» لأبى عبدالله محمد بن الكتانى الطبيب ، المتوفى عام ٤٢٠هـ بالأندلس ، فى محاولة لقراءته بمنهج اسلوبى يستخلص من النصوص طرفا من دلالتها الحضارية ، ويتوقف عند بعض الدوال اللغوية المناسبة لمعرفة مدى فاعليتها وقوتها التعبيرية .

ويمتاز هذا الكتاب بجملة من الخواص تجعله مادة جيدة للتحليل النصى ؛ إذ يتمتع مؤلفه بحاسة علمية فريدة تحكم منهجه فى الاختيار ، وطريقته فى التنظيم ، فهو طبقاً للبيانات القليلة المتوفرة عنه[1] ، طبيب يعتمد على العلم والتجريب ، ومنطقى يقيم أطرا عقلية واضحة وأديب يحسن فهم الشعر ويعرف كيف يتذوقه . كما أنه يدير اصطفاءه من الشعر الأندلسى حتى عصره على محور فنى محدد هو التشبيه ، وسنرى أنه أنسب المحاور الممكنة عندئذ للاقتراب من طبيعة الشعر والكشف عن وظيفته التخيلية . فهو محاولة لوصف الظواهر

المادية والمعنوية ، تنحو إلى مقارنة شيء بشيء آخر ، لتحقيق أهداف أسلوبية تثرى لغة النص وتحدد رؤيته ، فى جهد شعرى يستهدف تشخيص حالة معرفية أو شعورية ورصد أطرافها بدقة . فوظيفة الشعر ـ طبقاً لمبادىء النقد الحديث(٢) ـ تتفق مع العلم فى أنها وصف للعالم ، كل بطريقته . فلغة الشعر عِلم بإعتبارها علامةً على دنياه الخاصة ، وهى الدنيا الأنثروبولوچية التى يصفها بأدواته المتميزة . وكان «مالارميه» يقول : إن الأشياء موجودة ، وليس علينا أن نخلقها ، كل ما علينا هو أن نلتقط علاقاتها . وخيوط هذه العلاقات هى التى تشكل أبيات الشعر وتدرجها فى نسقها الموسيقى .

بيد أن هذا الوصف للعالم ليس إخباراً عنه ، فالشعر ـ كما يقول «مارلو بونتى» : يتميز عن الصراخ ، لأن الصراخ يعتمد على حنجرتنا كما وهبتها لنا الطبيعة ، بكل فقرها فى وسائل التعبير ، بينما تعتمد القصيدة على اللغة(٣) . وإذا كان الشعر يستخدم نفس الأبنية اللغوية ، ويصف الأشياء ، فإنه يحول كل مادته الى صراخ ، أى إلى إنشاء . ومن ثم فلا تنطبق عليه مقولات الصدق والكذب الإخبارية ، بل هو دائما صادق طالما كان شعرا . ولا مفر له أن يقع فى حمأة الكذب عندما يفقد جوهره الإنشائى فيصبح «لا شعرا» . وعلى ضوء هذه الحقيقة يمكننا أن نفهم بعمق صحة العبارة العربية التقليدية «أعذب الشعر أكذبه» أى أن أقوى الشعر وأحفلَه بالشاعرية هو أبعدِهِ

عن المجال الإخبارى الذى تمارس فيه مقولات الصدق والكذب ، وأكثره اكتفاء بنفسه ؛ بإنشائية وشاعريته .

وكلما كانت لغة الشعر عارية مسطحة فقيرة ، خالية من العناصر التصويرية المبدعة ، كانت إخبارا داخل الإنشاء ، نثرا فى بطن الشعر ، خلايا ميتة فى قلب الخلق الفنى . بينما تقترب من طبيعتها المتوترة الشعرية عندما تشرع فى كسر أنماط التعبير النثرية ، وتثور على منطق اللغة الرتيب لتخلق عالمها الخاص . ومعنى هذا أن مختارات «كتاب التشبيهات» ـ وكل فلذات شعرية أخرى ترتكز مثلها على أساس وسائل الأداء الشعرية ـ هى أقرب نماذج الأدب لتمثيل إنشائية الشعر فى أسمى درجات تحققها . وإذا كان النقاد المحدثون يرددون عادة قولهم بأن الوصف من أشد الأدوات فعالية فى لغة الشعر ، بإعتباره وسيلة لإضفاء طابع الشمول على الموصوف ؛ فهو يخصصه من جانب ويطمح الى الاقتراب من كنهه وجوهره من جانب آخر ، أى أنه يبرز ما فيه من خواص عالمية مطلقة تنطبق على جميع أفراده ، على أساس ان التشخيص ليس عملية بحث عن التفرد والانعزال ، بل هو خطوة فى استحضار العناصر الكلية المميزة ، إذا كان هذا هو شأن الوصف عامة فإن التشبيه فى صميمه ليس سوى إمعان فى الوصف واستغراق فى النعت لإقتناص هذه العناصر الكلية ، ومن ثم فهو خطوة شعرية بالغة الأهمية .

وقد أدرك النقاد والبلاغيون العرب هذه الأهمية القصوى للتشبيه فى الشعر ، «فردت الشاعرية الى التشبيه عند غير واحد من اللغويين ، وقيل إنه أكثر كلام العرب ، وفى القرن الرابع ظل ينظر اليه على أنه أشرف الكلام ومظهر الفطنة والبراعة ، كما يقول العسكرى فى الصناعتين ، وابن وهب فى البرهان . ولم يهتم ابن طباطبا أو قدامة بالاستعارة قدر اهتمامهما بالتشبيه . . وفى القرن الخامس أخذ ابن رشيق يتحدث عن التشبيه على أنه أصعب أنواع الشعر وأبعدها متعاطى . وظل المتأخرون يقولون عن التشبيه إنه مستوعر المذهب ومقتل من مقاتل البلاغة»(٤) .

ويرى الصديق الدكتور جابر عصفور أن إيثار التشبيه عند العرب ، وتفضيله على الاستعارة أمر يرتد الى نظرة عقلية صارمة ، تؤمن بالتمايز والانفصال ، وتنفر من التداخل والاختلاط . وترفض فى حزم كل ما يبدو خروجا على الأطر الثابتة المتعارف عليها على أى مستوى من المستويات(٥) . ومع أن هذا صحيح فى جملته كما سنرى فيما بعد ، إلا أن صاحبنا يقسو على النقاد والبلاغيين العرب عندما ينفى عنهم على التوالى أى وعى بالقيمة النفسية للتشبيه ويرده كله الى نظرة عقلية صارمة ، لا إلى طبيعة موقف الانسان حينئذ من الكون وفهمة لوظيفة الفن . ويكفى أن نتذكر تحليل بعض النقاد المحدثين ـ مثل الاستاذ محمد خلف الله أحمد ـ لهذا المنظور

النفسي ، بل يكفى أن نراجع ما ينص عليه الخطيب القزويني من المتأخرين فى حديثه عن التشبيه[٦] ، بأنه «مما اتفق العقلاء على شرف قدره ، وفخامة أمره فى فن البلاغة ، وتعقيب المعانى به ـ لا سيما قسم التمثيل منه ـ يضاعف قواها فى تحريك النفوس الى المقصود بها «أى أنه يقصر وظيفة التشبيه على هذا الجانب النفسى البحت ، مما ينبغى أن نتريث فى التسليم به ، وأن نبحث عن دور الوظائف الفنية الأخرى له ، يكفى أن نستحضر كل ذلك لندرك حاجة الأحكام البلاغية القديمة والحديثة ، الى التوازن والضبط .

وإذا كان هدف البلاغة منذ أرسطو هو الإقناع ، وهدف الشعر هو المحاكاة ، فإن وظيفة التشبيه لابد أن تختلف فى الشعر عنها فى النثر ، فبينما هى أداة من أدوات الإقناع النثرية المنطقية ، تبلغ أقصى مراتبها عندما تنص على تساوى الطرفين ـ كما يقول شراح التلخيص من البلاغيين العرب كما سنفصل فيما بعد ـ نجدها من أدوات التخييل والتشعير لدى أدبائهم . فوظيفة التشبيه فى الشعر هى إنجاز قدر من الحقيقة الشعرية عن طريق المحاكاة التصويرية ؛ أى بمعدل فنى من نوع متميز ، لا يقاس بشكل كمى مثل القياس المنطقى وإنما بمدى قدرته على التعبير عما لا يعبر عنه نثرا ، أى بمدى قدرته التخيلية كما يقول حازم القرطاجنى ، وسنرى عند تحليل أدوات التشبيه المستخدمة فى هذا الكتاب أن الإجراءات

الأسلوبية ستسمح لنا بتعديل بعض المقولات البلاغية التقليدية فى ضوء النصوص الشعرية ذاتها .

وقدرة التشبيه على بناء الخيال التصويرى منوطة فيما أحسب بعوامل متعددة ، من أهمها طبيعة المادة المكونة لعناصر التشبيه ومدى ما تتميز به من طرافة مثيرة ، ونوعية الأداء المستخدمة ، ودرجة إلحاحها على إقامة التخييل فيما اقترحت تسميته بظاهرة التدويم الأسلوبية كما سيأتى فيما بعد ، ثم جوهر الرؤية الشعرية نفسها كمحرك أساسى لعمليات التخييل .

ويمكن أن نقول إن التشبيه يقف على عتبة المجاز ، فهو يلتزم فى الأغلب الأعم من حالاته مستوى الدلالة الحقيقية فى العبارة دون نقل أو استعارة ، إلا أن التشبيه البليغ ـ الذى تحذف منه الأداة ـ يقع من الوجهة المنطقية داخل معبد المجاز ؛ إذ يثبت للموضوع محمولا لا ينتمى الى عالمه إلا بتأويل . ومع ذلك فإن هذا النوع المجازى من التشبيه ليس أكثر ألوان التشبيه فعالية فى خلق الصورة ، كما لاحظ البلاغيون القدماء أنفسهم بالرغم من تسميتهم له بالتشبيه البليغ ، وإنما آثروا بتقديرهم التشبيه التمثيلى المركب من عناصر مختلفة تسهم فى بناء صورة تخييلية ، فالتركيب فى العناصر ، وتعدد الأطراف ، بل وتكاملها فى بنية محددة يهب العملية التشبيهية قدرة على رؤية العالم فنيا من خلال خلق نظائره الخيالية . فإذا كانت الاستعارة تقترب من الحقيقة الشعرية عن طريق الكذب

اللغوى فإن التشبيه يمارس هذا الاقتراب عبر الحقائق اللغوية مستثيرا قدرتها على استحضار الوقائع الحيوية فى قران غير متوقع ؛ وإن كان شديد الخصوبة والثراء . هذا القران يعتمد على بنيتين :

إحداهما سطحية : وهى العلاقة بين الطرفين المتكئة على التشابه بمستوياته المتعددة ، والأخرى عميقة : وهى التى تقوى على تقديم رؤية جديدة للموضوع على ضوء هذه العلاقة .

وإذا تذكرنا الفكرة البنيوية فى التمييز بين محورين مختلفين فى العمليات اللغوية ، أحدهما : هو المحور التركيبى الذى يتم فيه تنظيم العلاقات بين الأجزاء المختلفة فى مستواها السياقى المتتابع ، والثانى : هو المحور الاستبدالى الذى تحل فيه بعض الأجزاء محل غيرها بالاختيار مما لا يرد فى السياق وإن كان حاضرا بالايحاء(٧) ، إذا تذكرنا ذلك وجدنا أن التشبيه من الوسائل الأسلوبية التى تعتمد فى الظاهر على المحور التركيبى السياقى الأول ؛ إذ أن عناصره ماثلة فى الجملة بأكملها ، فإن اختزل طرفها الأول صارت استعارة وافترضت وجود المشبه ، وانتقلت الى شكل النموذج الثانى ، وليس معنى هذا أن التشبيه يخلو من المحور الثانى ، فاختيار أى عنصر منه دون غيره تحقيق لهذا النموذج المضطرد ، لكن ما نريد أن نخلص إليه مما يتصل بموضوعنا هو أن بعض العلماء قد اقترح اختزال العلاقات المجازية وحصرها فى اثنين ؛ إحداهما ما يعتمد على المشابهة

والأخرى ما يعتمد على المجاورة . وتشمل المشابهة عنده التشبيه والاستعارة معاً ، كما تشمل المجاورة الكفاية والمجاز المرسل فى معظم أشكاله ، وقد أفضى به هذا التقسيم الجديد الى افتراض آخر مؤداه أن الآداب التى تعتمد على المشابهة ذات طابع رومانسى مثالى ، كما أن الآداب التى تقوم على المجاورة تتسم بالواقعية والقرب من الحياة(٨) .

وتأسيسا على ذلك يمكننا أن نستخلص منذ البداية ، أن مجرد الاعتماد على عنصر التشبيه كمحور لاختيار مجموعة شعرية أندلسية يبيح لنا مؤقتا ، وفى انتظار دراسات أخرى تفصيلية إحصائية ، افتراض غلبة الاتجاه الاستعارى أيضا ، على اعتبار أن المؤلف كما يقول الأسلوبيون نموذج لقارىء النصوص ، وأن اختياره للتشبيه كملمح أسلوبى يعد إخبارا عن الوقائع الأدبية البارزة اللافتة لنظره دون غيرها ، مما يدل على اختمار العناصر القريبة من مجال الرمز الشعرى الأولى وبروزها وتفوقها على العناصر الواقعية التى يتسم بها الأدب عندما يتكىء على علاقات المجاورة طبقا للنظرية المشار اليها من قبل ، فروح هذه النصوص شعرية مثالية رمزية بسيطة لا تحيط وعيا بمكوناته ولا تقوى على احتوائه بأكمله ، إنها تنزلق على سطح الواقع فتلامسه ، ثم لا تلبث أن تحاول الاقتراب منه عن طريق غيره فى خطوة قصيرة نحو الرمز الذى لم تصل اليه ، وما كان لها أن تصل اليه فى هذه المرحلة المتقدمة .

* * *

على أن اتخاذ هذا الكتاب موضوعا للبحث لا يجعله دراسة لخواص الشعر الأندلسى بكل أبعاده ؛ إذ ينبغى كى يستهدف ذلك أن يعتمد على عنصر المقارنة والتحليل الموازى لكتاب آخر فى تشبيهات الشعر المشرقى ، حتى يصبح من المشروع بعد ذلك أن يشير إلى المعالم المميزة لكل منها . وإنما هو محاولة مبدئية لقياس مدى فاعلية التشبيه فى عملية الأداء الشعرى ، إجابة على سؤال بسيط هو : متى يكون التشبيه ناجحا ـ من الوجهة الشعرية ـ فى أداء وظيفته ، ومتى يقوى على خلق صورة شعرية ؟

ولا أحسب أن طبيعته كمنتخبات مجتزأة من سياق قصائد مطولة تمثل عائقا جوهريا يحول دون التقاط مدلوله الشعرى ؛ إذ أن مفهوم وحدة القصيدة فى هذه العصور لم يكن يرقى بها الى مستوى البنية الشكلية التى تعز على التقسيم وتأبى التجزئة ، بل كان البيت المفرد هو الوحدة المعتد بها غالبا تعاب عندما تتصل ملتحمة بغيرها ، وقد تقرأ ابياتا مطولة دون أن تقف فيها على شيء لافت ينبهك الى شعريتها ، حتى إذا ارتطمت بالتشبيه الأول ـ ولا سيما إن كان ناجحا ـ بدأت العملية الشعرية تتجلى أمامك فى اهتزازات تكسر رتابة القول العادى المسطح ، وحينئذ يصبح التشبيه المثير المبدئى للصورة التخييلية ويقوم بدور فعال فى تحقيق الأداء الشعرى ، وبهذا قد تعد عملية اجتزاء الفلذات المختارة من القصائد ميزة الى حد

ما ؛ إذ تعفينا من الصبر على المسطحات المستوية للقول العادى ، وتساعد على النفاذ المباشر إلى المنطقة المتوترة فى العلاقة بين الشعر والحياة دون ترهل ، وتصبح هذه المختارات نصوصاً نموذجية تتوفر لها شروط الجسد المتماسك الصالح للبحث والاختبار .

ومن ناحية التأليف ، لا يمكن اعتبارها ترقيعا عشوائيا المميزة لكل أداء شعرى[٩] . ففى كل باب من أبواب الكتاب التى تبلغ ٦٦ بابا مادة خصبة لإجراء يمضى فى ذلك الاتجاه ؛ من المدلولات إلى الدوال ؛ أى من المشبهات إلى المشبهات بها ، فباب تغريد الطيور فى الرياض مثلا يحتوى على عشرين مقطوعة تسمح لنا بتتبع كيفية تصويرها لدى الشعراء المختلفين ، مما يؤدى بالضرورة الى تعدد الدوال وثراء المدلولات ذاتها ؛ إذ أن المنطق الأول أو الموضوع لا يمثل سوى البذرة الأولى أو العنصر المشترك المكرر فى جميع الصيغ ، أما حالته أو موقعه أو ما يراد أن يقال عنه ـ وهذه كلها داخلة فى صميم مفهوم المدلول أيضا ـ فتختلف بالطبع من نص إلى آخر ، ويمكن عبر تحليل المشابهات والمخالفات أن نصل إلى معرفة أدق وأعمق بوسائل التعبير الشعرية وأن نقيس مدى قوتها وضعفها فى النهوض بوظائفها الجمالية .

وقد نبذ المؤلف المنهج التقليدى المشرقى الذى يعتمد على تقسيم الشعر إلى أغراضه الأساسية من مديح وهجاء ورثاء وفخر ووصف وحماسة ، ولجأ إلى وسيلة أقرب لروح التأليف الحديث ، نستطيع عن طريقها أن نعيد تصور الحياة اليومية للانسان فى عصره فى حبه وكرهه ، وجده وعبثه ، وحربه مبعثرا لا يمثل الشعر الأندلسى فى فتاته الأول ؛ بل تخضع لمنطق محكم يثير الدهشة والإعجاب ، فهى تتكون من ٦٧٠ مقطوعة شعرية ، منها ٥ مقطوعات فقط لم تنسب لمؤلف ، بينما ينسب الباقى وهو ٦٦٥ مقطوعة لأصحابها ، مما يعد مثلا أعلى للتوثيق فى تلك العصور ، وأصحابها ٩١ شاعرا كما ينص الناسخ على عددهم فى نهاية الكتاب ، أو ٩٣ شاعرا كما يستخلص المحقق من دراسته المتأنية المستفيضة لأسماء الشعراء وتاريخ حياتهم .

فإذا بحثنا توزيع هذه المقطوعات على مؤلفيها وجدنا أمامنا اللوحة التالية :

* - ٦٢ شاعرا لم يذكر لهم سوى عدد قليل من المقطوعات يتراوح بين ١ - ٣ .
* - ١٦ شاعرا ذكر لهم عدد متوسط من ٤ - ١٠ مقطوعات .
* - ١١ شاعرا ذكر لهم عدد وفير من ١١ - ٣٠ مقطوعة .
* - ٤ شعراء ذكر لهم عدد ضخم من المقطوعات وهم :

١ - على بن أبى الحسن وذكر له ٣٩ مقطوعة

٢ - ابن عبد ربه وذكره له ٤٠ مقطوعة

٣ ـ الرمــادى وذكر له ٩٥ مقطوعة

٤ ـ ابن هــذيـل وذكر له ١١٢ مقطوعة

ولكى ندرك دلالة هذه الأرقام على توازن تمثيل المجموعة للشعر الأندلسي يكفى أن نستحضر طرق اختيار «العينات» فى الاختبارات التجريبية اللغويه ؛ لنتذكر أنها يمكن أن تسير طبقاً لإجرائين مختلفين :

أحدهما : اختيار مجموعة من النصوص لأكبر عدد من المصادر ، لتحديد أكثر المعالم شيوعاً وانتشاراً وتردداً بين المتحدثين فى مستوى لغوى معين .

والثانى : يعتمد على التركيز واصطفاء عدد قليل من المصادر ، قد يقتصر فى بعض الأحيان على عدة مصادر ـ حتى لا يصبح فرديا ـ واختيار نماذج وفيرة لهم تسمح بإبراز ملامح الظاهرة التى يراد بحثها .

وقد جمع مؤلفنا بحدسه العلمى الصحيح بين هذين الإجرائين فى اختياره لمجموعته بحيث تعد من هذه الوجهة نموذجا فريدا يجمع بين مميزات كل من الطريقتين فى تدرج متسق وتمثيل دقيق لأكبر عدد من الشعراء ولأوفى نماذج من بعضهم .

وإذا كان الإجراء الأسلوبى المألوف الذى سنتبعه فيما بعد ، هو رصد الظواهر منظورا إليها من ناحية الدوال اللغوية الخارجية ، بتتبع أبرز معالمها ، وإحصاء معدلات تكراره

ومعرفه وظيفته الاسلوبيه الشعريه ، فلا ينبغى ان ننسى ان كتاب التشبيهات يتيح للباحثين فرصا جيدة أخرى لإجراء مجموعة من التحليلات الشيقة التى تتخذ منظورا عكسيا داخليا يبدأ من المدلولات ويتجه إلى بحث إمكانات تجسدها فى دوال مختلفة ، وما تثرى به من تنويعات متعددة تكشف عن الخواص وسلامه ، وطعامه وملبسه ، وعلاقاته الاجتماعية والعائلية وعاداته الخاصة والعامة ؛ بحيث أصبح الكتاب لوحة غنية بالتفاصيل الموحيه عن الجوانب الدقيقة لمختلف مظاهر الحياة . وهى لا تسرد بطريقة نثرية عادية ، بل تقدم من خلال أنجح تعبير فنى عنها فى الشعر ، أى أن عصا الشعر السحرية تمس هذه المادة فتتجاوز قيمتها كوثيقة أنثروبولوجية وصفية لتصبح وسيلة لتشعير الحياة ؛ أى اكتشاف ما فيها من شعر حى قوى فى دلالته على المرحلة الحضارية التى كان يعيشها المجتمع العربى الأندلسى حينئذ .

ويمكن لتوضيح ذلك تلخيص موضوعات الكتاب فى ثمانية أبواب هى :

١ ـ مظاهر الطبيعة الكونية ، من سماء ونجوم ، وريح وبرق ، وربيع وزهور ، ورياض وأنهار وجداول .

٢ ـ إضافة الانسان للطبيعة ، من قصور وبساتين ، وفواكه وشراب ، وكؤوس وأقداح وسقاة ، وقيان ومغنين ، وأدوات الغناء والموسيقى والشعر الذى يتغنى به .

٣ ـ الجمال البشرى خاصة النسائى المتمثل فى الحسن ، والشعر وسواده وشقرته ، والأصداغ والخدود والخيلان ، وفتور العين والثغر وطيب الريق ، والنهود والمشى وسحر الحديث والخصور والأرداف .

٤ ـ العواطف التى يثيرها هذا الجمال من بكاء وخفوق للقلب ، وطول الليل والسهر ، والخيال والنحول ، والوقوف على الديار والربوع .

٥ ـ حالات السفر والترحال ، والبحر والسفن ، والطرد والخيل .

٦ ـ معدات الحرب ، من سيوف ورماح ، وقسىّ ونبال ، ودروع وبيض ، ورايات وطبول ، وطعان وضرب ، وجيوش وفتوح ، ورؤوس مصلوبة ومهابة مخيفة .

٧ ـ بقية أدوات الحضارة من دواة وقلم ، وصحيفة وسكين وجلم ، ومذبة ومروحة ، وحالات الانسان فى جوده وبخله ، وقناعته وجشعه ، والعلاقات الاجتماعية ، وهجاء الثقلاء والمغنيات والكذبة ، ووصف اللحى والملابس والطيلسان .

٨ ـ وأخيراً الاعتبار بفناء الناس ، والشيب والهرم ، وذم الدنيا وذكر الموت والأجداث ، ثم بعض المتفرقات الشاذة التى قد تستعصى على التصنيف .

* * *

فإذا تقدمنا خطوة أخرى للتعرف على بعض ملامح هذه الحياة اليومية من خلال النصوص الدالة وجدنا أن بعض المعايير البلاغية لا زالت تحتفظ بفاعليتها فى القدرة على قياس القوة التعبيرية للصورة الشعرية ، ومنها مقياس الطرافة ، وهو مرن متغير يختلف من متذوق إلى آخر ، ومن أفق حضارى إلى غيره ، ويظل لذلك صالحا للاستخدام حتى الآن ، مع تغيير الحساسية والذوق . والغريب أن النصوص التى تتميز بالطرافة هى التى نستطيع عن طريقها أن نتمثل مظاهر الحضارة ، فهى التى تلفت انتباهنا للتفاصيل الصغيرة لجوانب الحياة اليومية ، أما النصوص العادية التى لا ندرة فيها بالنسبة لنا اليوم فلا تقوى على كشف أية حقيقة هامة ، فالتقاط العلاقات المرهفة الخفية من أهم وسائل الفن فى تعميق الوعى بالحياة .

وإذا كان البلاغيون قد عدوا هذا الاستطراف من أغراض التشبيه وأهدافه ؛ فإن بوسعنا أن نعتبره من وسائل الفن فى شحذ قدرات الانسان على المعرفة ، ولنقرأ مثلا هذا المشهد من الخطيب القزوينى :

«ومنها ـ أى من أغراض التشبيه ـ استطرافه ، كما فى تشبيه فحم فيه جمر ببحر من المسك موجه الذهب ، لإبرازه فى صورة الممتنع عادة ، وللاستطراف وجه آخر ، وهو أن يكون المشبه به نادر الحضور ؛ إما مطلقا كما مر ، وإما عند حضور المشبه كما فى قوله :

ولازوردية تزهو بزرقتها
بين الرياض على حمر اليواقيت
كأنها فوق قامات ضَعُفْنَ بها
أوائل النار فى أطراف كبريت

فإن صورة النار بأطراف الكبريت لا يندر حضورها فى الذهن (لنقل فى الحياة اليومية) كصورة بحر من المسك موجه الذهب ، وإنما النادر حضورها عند حضور صورة البنفسج ، فإذا أحضر مع صحة الشبه استطرف لمشاهدة عناق بين صورتين لا تتراءى نارهما .

ومما يؤيد هذا ما يحكى أن جريرا قال : أنشدنى عدىّ :

عرف الديار توهما فاعتادها

فلما بلغ إلى قوله :

تُزْجِى أَغَنَّ كأن إبرة رَوْقه

رحمته وقلت : قد وقع ، ما عساه يقول وهو أعرابى جلف جاف ، فلما قال :

قلم أصاب من الدواة مدادها

استحالت الرحمة حسدا ، فهل كانت رحمته فى الأولى والحسد فى الثانية إلا لأنه رآه حين افتتح التشبيه قد ذكر ما لا يحضر له فى أول الفكر شبه ، وحين أتمه صادفه قد ظفر بأقرب صفة من أبعد موصوف(١٠) .

هذا هو سر الطرافة إذن ؛ قرب الصفة وبعد الموصوف ، أى عناق حميم بين صورتين متباعدتين على حد تعبير الخطيب نفسه ، فهو يستخدم كلمة الصورة هنا بتوفيق بالغ وإن كان كبقية المؤلفين العرب لا ينتبه إلى الفرق النوعى بين التعبير النثرى والشعرى ، ويحاول الجمع بينهما فى وعاء واحد . وقد كان عذرهم فى ذلك واضح ؛ إذ أن نموذج القرآن ـ وهو ليس بشعر وما ينبغى له ـ يقع فى ذروة البلاغة ، ويصيب معايير البلاغيين التى تلهث وراءه بالانطراب . كما يجب أن لا نغفل عن التنويه بالإحكام المنطقى المدهش فى هذه التقسيمات ، والإصابة فى العثور على مقابلها فى النصوص العربية بالرغم من ذلك .

أما صورة القلم التى أعجب بها جرير ، وحسد عليها عدى بن زيد ، فنجدها فى هذه المجموعة الأندلسية بشكل أعمق دلالة وأرقى مستوى فى قول على بن أبى الحسين * (١٩٠)

أحببت ببدعة إذ أحيت بدائعها
ما مات من لهو أيامى وأوطارى
كأن عودك صب يشتكى ألم البلوى وألفاظه ترجيع أوتار
مضرابه باحث عن شجونا أبدا
بحث العواذل عن مكتوم أسرار
كأنه قلم فى كف ذى أدب
يواصل الضبطفى تقييد أشعار

فبينما لا ينتبه الشاعر البدوى إلا للمظهر الحسيّ الطريف فى شكل القلم عندما يصيب قدرا من المداد ، نجد مضراب الشاعر الأندلسى الباحث عن الشجو دائما قد أصبح قلما يبدع شعرا وموسيقى معا ، ويجمع بين اللحن والكلمة فى لحظة فنية راقية متوهجة .

ويبدو أن الموسيقى والشعر قد اختلطا بالحياة الاندلسية وأصبحا من مظاهر الطبيعة فيها فهذا يوسف بن هارون الرمادي يقول * (٨٦) :

خُطّافة سبحت الله بعجمة يفهم معناها
مديدة الصوت إذا ما انتهت لكنها تدمج مبداها
كقارىء إن تأته وقفة مد بها الصوت وجلاها

فنعرف منه عرضا أن قراء الاندلس كانوا مثل قرائنا اليوم يمدون أصواتهم بالتلاوة والتغنى ، وأن خطافته كانت تتقن توزيع صوتها فتدمجه فى البداية وتجليه بالمد فى النهاية . وليست الطائر الوحيد الذى يجيد القراءة لدى هذا الشاعر المفتون بموسيقى الكون ، فأم الحسن ، أو ما يسمى فى المشرق بالحسّون تجيد نظم الشعر فى أوزان مختلفة ببلاغة وإتقان ، يصفها بقوله * (٨٩) :

وخرســاء إلا فى الربيع فإنها
نظيرة قس فى العصور الذواهـبِ

أتت تمدح النوّار فوق غصــونها
كما يمدح العشــاق حسن الحبائب
تُبدّل ألحـــانا إذا قيـل بدلى
كمـا بدلت ضربا أكــف الضـوارب
تغـنى علينـا فى عروضين شعـرها
ولكـن شعـــرا فى قـواف غـرائب
إذا ابتدأت تنشدك رجزا وإن تقل
لها بدّلى تنشدك فى المتقــارب
وليس لها تيه الطرّاء بصــوتها
ولكـن تغـنى كل صــاحٍ وشــارب

ويقدم شاعر آخر ، هو زياد الله بن على الطبنى ، تفسيرا لظاهرة تلك الطيور الشاعرة المغنية ، فقد مسها ما مس قيان الأندلس ومغنياتها من حمّيا الموسيقى ، وتعلمت أداءها على يد أستاذة من أكبر مدرسة عرفت هناك للغناء فيقول (١٠٣) :

أدنت الى صـــباباتى مغردة
أذكى الجوى بين أضلاعى ترنمها
كأنما مكثت فى عُشّها زمناً
عُلَـيَّةُ بنت زريابٍ تعلُمهـا

وهناك ظاهرة أخرى أثارت انتباه الدارسين للشعر الأنـدلسى ، وهى احتفاؤه الشديد بـوسيلة التصغـير

اللغوية[١١] . ونستطيع عند قراءة هذه المجموعة أن نجد أبعادا جديدة لتلك الظاهرة فهى لا تقتصر على صيغ التصغير الصرفية ، كما يقول مثلا يوسف بن هارون (٣٣٩) :

ولم يبق لى إلا جُسيم كأنه
خفى سرارٍ فى الجوانح مضمر

فيعبر عن النحول الذى يعد من تقاليد الحب فى الشعر العربى بصيغة التصغير المحببة ، بل يتجاوز شعراء الأندلس ذلك إلى ما يمكن أن نسميه خيال التصغير ، مثل ابن فرناس الذى يقول فى فلاة (٣٦٧) :

موسومة بالبعد تحسب سهلها
ألقى السماء بحوله أطنابا
فكأنها دار تقاذف صحنها
لم يجعل البانى لها أبوابا

فيضغط المسافات الشاسعة ويحيلها إلى نموذج مصغر ، بحيث يصبح الأفق الذى تطبق عليه السماء صحن بيت على الطريقة المعمارية الأندلسية الشهيرة ، لكن البانى لم يجعل له أبوابا . وكما يقول أيضا يوسف بن هارون فى وصف السفن (٣٧٦) :

والسفن قد جللها قارها
كأنها أعراء حبشان

كأنها فى دار مضمارهـــا
خيل يُصنَّعن لمـــــيدان
كأنهـا والمـــاء ميدانهـــا
فى الجو منقضّة عقبـان
ترى المقـاذيف بأحـنـائها
كأنمـــا ترمـــى بنيران
لذاك تمشى مشى صاح فلو
جاوز أمست شبه نشوان
كالأعين الحور ، مجـاذيفها
من حولها أشفـــار أجفان

فهى سفن حربية ، أليفة لمن يعيش فى شبه الجزيرة ، يقترب الشاعر منها بمجموعة من التشبيهات المتوالية التى لا تروى ظمأة التصويرى ، ولا تمثل بمفردها رؤيته ، حتى إذا بلغ ذروة إحساسه بها استحالت السفن الى أعين حور فاتنة ، وأصبحت مجاذيفها اشفارا مشرعة تحيط بها فى تركيز خيالى نشط يعتمد على إثارة الانتباه بالتغيير الحاد للمسافات والأحجام .

ونجد لنفس الشاعر نموذجا آخر يعتمد على خيال التصغير ، بالإضافة الى بعض الوسائل الفنية الأخرى فى قوله (٢٥١) :

يا ثوبه الأزرق الذى قد فات العراقى فى السناء
يكاد وجه الذى يراه يُكسى بياضا من الصنياء
كأنه فيك بدر تِمٍّ يقطـع فى زرقة السماء

فهو ينادى الثوب فى نجوى حميمة ، ويستغل عنصرا تراثيا موحيا فى البيت الثانى بإشارته غير المباشرة الى اقتباس النور واليد الممدودة فى الجيب عندما تخرج بيضاء من غير سوء . ويحيل التشبيه المبتذل للوجه بالبدر إلى رؤية طريفة فيتمثله يقطع الثور الأزرق كما يسبح البدر فى الأفق ، فيغير النسبة والحجم بشكل مفاجىء ، ويستطيع عبر خيال التصغير تحقيق عملية التصوير .

وإذا كان أشهر تشبيه فى الشعر المشرقى قد بهر النقاد هو قول ابن المعتز فى وصف الهلال :

انظر اليه كزورق من فضة
قد أثقلته حمولة من عنبر

وعُدّ نموذجا لانعكاس حياة الترف على خيال الشاعر الخليفة الذى ما زاد على أن وصف ماعون بيته كما قال ابن الرومى ، فإن شاعرا أندلسيا هو سعيد بن عمرون يقول فيه (٣) :

والبدر فى جو السماء قد انطوى
طرفاه حتى عاد مثل الزورق
فتراه من تحت المحاق كأنما
غرق الجميع وبعضه لم يغرق

فيذكرنا أنه يعيش فى شبه جزيرة يحيط بها البحر ، وأن الغرق من معطيات حياته وتجاربه المباشرة ، وإن كان لا يزال يرسم

الهلال بالشكل الحسى القريب ، دون أن يتجاوز ذلك إلى شعور حقيقى بفجيعة الغرق ، ولعل شاعرا آخر كان أكثر توفيقا منه فى وصفه لماعون بيته وتمثيله لظروف الحياة فى الأندلس إذ يقول (٣٥٧) :

ليس عندى من آلة البرد إلا
حسن صبرى ورعدتى وقنوعى
فكأنى من شدة البرد هِرّ
يرقب الشمس عند وقت الطلوع

ولا يخفى مؤلف كتاب التشبيهات إعجابه بهذين البيتين عندما يقدم لهما على غير عادته بعبارة «قال مؤمن بن سعيد فملح» ولعل الملاحة هنا تكمن فى ذكر ما يتميز به إقليم شمالى مثل الأندلس من ضرورة توفر آلات للبرد والتدفئة ، والمفارقة فيما يملكه الشاعر من هذه الأدوات من صبره ورعدته ، ثم نجاح صورة الهر المقرور المراقب لطلوع الشمس فى استحضار هيئة المعذب ببرده وحاجته وقلة حيلته . ولعل تجاور الأديان ، وحياة الصراع الدائب فى هذا الثغر المتطرف من أبرز معالم المجتمع الأندلسى ، مما يجعل الحقول الدلالية التى تنتمى لهذه المجالات تغزو المناطق البعيدة عنها بحيث تتداخل عبارات الدين والحرب فى الخمريات والحب ، وربما احتاجت هذه الظاهرة معالجة متأنية ، وحسبنا الآن ضرب مثلين عليها ، أحدهما أبيات محمد بن ابراهيم الذى يقول (١٦٨) :

ومدامــة حمــراء نصرانيةزهراء جاد بها نديم أزهر
صبّوا عليها الماء حتى خللها أتتهم مسلمــا يتطهّر

فاقتران الخمر بالنصرانية وأديرتها من تقاليد الشعر المشرقى أيضا ، لكن تحولها الى الاسلام عندما تتطهر بصب الماء عليها لا ينبع إلا فى خيال مجتمع مزدوج يلاحظ الفوارق بين أهل الملتين ، ويعبر عن أشكال الشرب بكلمات الدين والطهر .

والنموذج الثانى ليوسف بن هارون فى قوله (٣٠٧) :

كأن الدموع ماء ورد بأوجه
يخيلن من حر اللجين مداهنا
كأن قد خشين النكث فى الحب بعدهم
علينا فأعطينا القلوب رهائنا

فمنَ يقرأ طرفا من تاريخ الأندلس ، ويتذكر حروبه ومعاهداته ، ورهائنه ومواثيقه وعلاقاته المترددة أبدا بين الوفاء والنكث ، يفهم لماذا صارت القلوب رهائن خشية الغدر فى الحب ، وإن لم يستسغ الدموع التى أصبحت ماء ورد فى مداهن فضية .

وقد لاحظ الدارسون أيضا شيوع شكل بلاغى آخر فى الشعر الأندلسى ينتمى إلى دائرة البديع وهو الذى يعتمد على ثنائية التقابل أو جناس المتابلة ، وأحسب أنه ينبغى لنا أن نحاول رد اعتبار بعض أشكال البديع ذات الفعالية الحقيقية فى

قوة التعبير . فليست كلها ألاعيب لفظية ولا حيلا لغوية مصطنعة . وكما أن الإسراف فيها طيلة العصور المتأخرة قد جنى على الشعر وأدى إلى فقدانه لنسغ الحياة وجوهر الإبداع ، فإن تجاهل النقد الحديث لها يحرمه من الاهتمام بميدان خصب للدراسات الأسلوبية يعتمد على تحليل القيم الصوتية الموحية ، وبيان مدى إسهامها فى قوة التعبير عندما تتوافق مع المستويات الدلالية الأخرى للعبارة وتنهمر معها فى مجرى تأثيرى واحد .
وقد كان كثير من الأدباء والشعراء على وعى تام بهذه الوظيفة الشعرية للبديع ، خاصة فى العصور الأولى قبل أن يدركه التدهور ويفقد حيويته ، فهذا شاعر أندلسى من المجموعة التى نتحدث عنها يسمى المهند يقول (٢٠٤) :

ودونك أبكار المعانى فإننى
تركت لأهل الشعر كل عوان
مهور المعانى فى اختراع بديعها
فآخذها من دون ذلك زان
تزيل أبىّ الهم عن مستقره
كأن المعانى للسرور مغان

فاختراع البديع ، أو خلق العبارة الشعرية المتميزة هو الذى يعطى للنظم مشروعيته ويبرر وجوده ، فهو مهر الشعر ، وبدونه لا يصح زواج الكلمات ، بل يصبح زنى غير مشروع . وقد ختم الشاعر أبياته بنموذج لهذا البديع بالجناس

الناقص بين المعانى والمغانى .

ونعود الى ثنائية التقابل لنجد من الممكن التوسع فى مفهومها لتشمل صور المفارقة بأشكالها المختلفة من لفظية ومعنوية ، وتعد من الوسائل التعبيرية التى نماها الشعر الأندلسى بصفة خاصة ، فهذا ابن ابى الحسين يقول (٢٥٥) :

وأرسلت نحوى من جفونك مرهفا
أرق من الشكوى وأخفى من الحدس
كأن غِرارية وإن كان فلّها
فتورٌ حِمام لا يلبّثُ بالنفس
أدير لحاظ العين فيك فأنثنى
وقلبىَ فى حزن وعينى فى عرس

وقد تضافرت مجموعة من العوامل لتجعل التقابل الأخير ذروة فى الأداء الشعرى الناجح ، فقد يكون من المألوف تشبيه أشفار الجفون بالسيف المرهف ، لكن جعله أرق من شكوى المحب وأخفى من حدسه مبالغة طريفة تقرن المادى بالمعنوى فى أهم صفاته ، وإذا كانت السيوف تصاب بالتثلم الممتدح فإن فتور العين الفاتك من أنسب ما يلائم طبيعتها ويزيد من خطورتها . فإذا أضفنا إلى ذلك القيمة الصوتية الموحية النابعة من مشاكلة فل وفتر ولبث وانثنى ، والصورة التشكيلية لإدارة لحاظ العين فى المحبوب لتحسس معالم حسنه بالنظر أدركنا كيف ينقلب

الشعر وقد امتلأ قلبه بالحزن بالرغم من العرس الذى احتوى عينيه .

وقد لا تكون المقابلة بهذا الشكل المتفرد ، بل تتمثل فى لون من المفارقة مثلما نجد فى قول ابن بطال فى الدواة ضمن ثلاث مقطوعات عن نفس الاداة (٥٠٢) :

حاملة لم تضع على ألم
ترضع أبناءها فما لفم
تحمل سر الجليس وبفشيه
بنوها صمتا بلا كلم
أفعى لصاب فى سمها سقم
يؤذى وبرء من بارح السقم

فالتقابل الطريف بين الحمل والوضع بدون ألم ، وصون السر وإفشائه ، مع مفارقة أن يتم هذا الافشاء بالصمت ، والسم والبرء فى الصاب ، كل هذا يمثل أطرافا تنحو إلى التداعى بين بعضها فى ثنائيات تشبع الحاجة الشعرية الى التكرار المستتر ؛ إذ تعتمد على تكرار النموذج وتجدد المثال ، وهى فى ذلك مثل البنية الموسيقية نفسها حينما تكرر نموذج التفعيلة فى الشعر العربى محققا فى كلمات جديدة ومختلفة صوتيا ، مما يجعل تكرارها من الوجهة الموسيقية متنوعا غير رتيب ، يستجيب لطبيعة إشباع التوقع من جانب ، ويقدم جديدا مفاجئا من جانب آخر . وقد استثمر الشعر الأندلسى هذه الخاصية فى

مراحله المتأخرة ، لدرجة جعلتها تنقلب لونا من الإمعان الثقيل فى استخدام وسيلة أسلوبية وحيدة مكرورة بشكل مسرف ، يسلبها فعاليتها التى ينبغى أن تتوازن دائما مع الوسائل الأخرى .

وربما تجلت المفارقة فى بعض نماذج هذا الشعر دون اعتماد على التقابل الصريح ، مثل قول على ابن عيسى (١٧٧) :

وكم ليلة دارت علىّ كؤوسها
بكف غزال ما يُـدم على العهـدِ
سقـانى بعينيـه ، وثنّى بكفـه
فسكـرٌ على سكـرٍ ووجد على وجد
جعـلت مكـان النُقْـلِ خـده
ورشـف ثنـاياهن أحـلى من الشهد
وإبريقنـا ما يبرح الدهر راكعا
كأنْ جنى ذنبا فمال إلى الزهـد

فنحن أمام أبيات تعبر عن فرحة الشاعر بالحياة ، واحتفاله بلذاتها كأصفى وأحلى ما تكون ، وتوالى السقيا بالعين والكف ، والتراوح بين النقل والتقبيل ورشف الرضاب مع الثنايا يمثل جملة من المتواليات الدلالية التى لا يتضح فيها التقابل الصندى بل التكميلى ، ثم تأتى مفارقة الإبريق الزاهد ، الراكع على الأكواب دائما ، لتجسد لحظة مرهفة من

الاستخفاف الثمل ، تتراءى فيها تناقضات التقوى والفجور ، والإحساس بالذنب فى وجدان هذا الفنان ، فتشف فى اختياره لصوره وخلطه لمجالاته الدلالية ، كما تكشف عن حالة بينة من الترف الحضارى الذى بلغه المجتمع الأندلسى فى تلك الفترة المبكرة .

بيد أن العنصر اللغوى الذى سنتوفر على بحثه بشىء من التفصيل الآن هو أدوات التشبيه ، وهو العنصر الدال الأساسى فى مجموعة مثل التى ندرسها تقوم بالذات على اختيار التشبيهات ، فهو إذن العنصر المناسب الأول بداهة فى هذا البحث الأسلوبى .

وقد شغل البلاغيون فى دراستهم للأدوات بجانبين : أحدهما يتصل بمراتبها والآخر يتعلق ببساطتها وتركيبها ، وربما كان ما ورد فى شروح التلخيص[١٢] أو فى ما انتهى اليه البحث البلاغى فى هذا الصدد ، وقد جاء فيه :

«لم يحرر البيانيون معنى أدوات التشبيه ، فظاهر كلامهم أن معناها واحد ، وأن رتبها متساوية والتحقيق فى ذلك أن يقال : إن كان شىء من هذه الصيغ يدل على المشابهة من كل وجه فهو أبلغ الصيغ ، والذى قد يتخيل فيه ذلك كلمات إحداها كلمة المساواة ، والثانية كلمة مثل أو نحو ، والثالثة كلمة المشابهة . . وإذا تقرر ذلك فنقول : إما أن يثبت فى شىء من هذه الأدوات أنه يعم جميع أنواع الشبه أولا ، فإن ثبت فيه

ذلك فلا إشكال أنه أبلغ فى التشبيه مما لم يثبت ، وما لم يثبت فيه ذلك ، إن اختص شيء منه بنوع من أنواع التشبيه ـ كما زعم الراغب ـ فلا فضل لصيغة على أخرى ، إلا أن ما دل على التشابه فى الجوهرية من جنس أو نوع أو فصل أقوى فى التشبيه مما دل على المشابهة فى صفة ، والشبه فى الصفة الذاتية أقوى من الشبه فى الخارجية . وإن لم يثبت ذلك فالذى يظهر أن الأدوات الأسمية كلها سواء ، وإن اختلفت فاختلافها بشهرة استعمال البعض ، وأنها مساوية للكاف الحرفية . وأما الكاف وكأن فالمتبادر للذهن أن كأن أبلغ ، وكذلك صرح به الإمام فخر الدين فى نهاية الإيجاز ، وكذلك حازم فى منهاج البلغاء وقال : وهى إنما تستعمل حيث يقوى الشبه حتى يكاد الرائى يشك فى أن المشبه هو المشبه به أو غيره ، ولذلك قالت بلقيس «كأنه هو» . وعندى فى ذلك تحقيق ، وهو بناء هذا على أن «كأن» بسيطة أو مركبة ، فإن قلنا إنها بسيطة استقام هذا ، فإن كثرة الحروف غالبا دليل على المبالغة فى المعنى . . وإن قلنا إنها مركبة فلا ، لأنك إن فرعت على رأى ابن جنى فأداة التشبيه بالحقيقة إنما هى الكاف وأن تأكيد للجملة ، وتأكيد الجملة المخبر فيها بالتشبيه لا يدل على المبالغة فى التشبيه وإن فرعت على رأى الزجاج بالمصدرية فأوضح[١٣] .

ويمكن أن نلاحظ على هذا النص عدة أمور لافتة ، من أهمها ما يلى :

١ ـ أن التيار الأصولى المنطقى قد طغى على التيار البيانى

الأدبي ، وأغفل من حسابه طبيعة المادة المدروسة نفسها ، ووظيفة العملية البلاغية . فمن الذى يقول إن هدف التشبيه الأساسى هو إثبات المساواة بين الطرفين فى كل شيء حتى يصبح أتمه وابلغه ما يدل على المشابهة من كل وجه ؟ . . ولماذا تصبح المراتب المنطقية من جوهرية وصفة ذاتية وخارجية هى العامل الحاسم فى الفصل بين المستويات والقيم الفنية الجمالية ؟

٢ ـ إلا أن أصوات بعض البلاغيين الأدباء قد ارتفعت دفاعا عن هذه القيم ، فنجد ابن رشيق يقول فى العمدة إن التشبيه سواء كان بالكاف أو كأن أو غيرهما لا يكون من جميع الجهات بل جهة أو جهات ؛ أى أنه لا يستهدف المساواة ، وهذا حازم القرطاجنى يرى ـ كما أشرنا اليه ـ أن أساس التفاضل بين الكاف وكأن هو قوة التشبيه .

٣ ـ وربما لجأ البلاغيون إلى معيار الشهرة لإثبات التفاضل بين الاستعمالات الأدبية ، إلا أنهم لا يستخلصون من ذلك دلاته الفنية ، فالشهرة ـ أى كثرة الاستعمال ومعدلات التكرار ـ ترتبط بالوظيفة ، وليست اعتباطية ، وهذا ما تعتدّ به الدراسات الأسلوبية ، فقد لا تزيد كثيرا عن إثبات ما سبق للدارسين أن شعروا به بشكل حدسى مبهم ؛ أى أنها لا تبحث عن الظواهر الخفية التى لم يلتفت إليها أحد من قبل ، وإنما تلتقط الملامح المميزة وتكشف

علميا عن مدى انتظامها فى نسق مضبوط من ناحية ، ودلالتها ووظيفتها الجمالية من ناحية أخرى .

والجدول التالى يبين معدلات تكرار أدوات التشبيه فى كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس ، وجملة التشبيهات التى وردت فيه تبلغ ١٣١٧ تشبيها فنيا تتوزع من ناحية الأداء على الوجه التالى :

الأداة	عدد التشبيهات المستعملة فيها	النسبة المئوية بالتقريب
١ ـ كأن	٧٥٠	٥٣,٥٪
٢ ـ ك	٣٤٣	٢٦٪
٣ ـ مثل	٥٧	٤ ٪
٤ ـ خال ومشتقاتها	٣٨	٣ ٪
٥ ـ حكى ومشتقاتها	٣٤	٢,٥ ٪
٦ ـ حسب وظن ومشتقاتها	٢٥	٢ ٪
٧ ـ أشبه ومشتقاتها	٢٤	٢ ٪
٨ ـ بدون أداة	٩١	٧ ٪
المجموع	١٣١٧	١٠٠٪

ونرى من الجدول السابق أن الأداة الأساسية للتشبيه فى الشعر هى «كأن» إذ تستأثر بما يربو بكثير على نصف الأمثلة ، تتلوها فى ذلك «الكاف» عندما تزيد هى الاخرى عن الربع ولا تتجاوز التشبيهات التى تستخدم صيغ أفعال المشابهة والمقاربة والتخييل فى جملتها أكثر من عشرة فى المائة ، تعقبها نماذج التشبيه البليغ التى تصل الى سبعة فى المائة .

ولكى نستحلص من هذا الجدول دلالته الفنية الحقيقية ينبغى أن ندخل فى حسابنا عاملا آخر ، ذا قيمة أسلوبية كبيرة فى تحديد مدى فاعلية الأداة وقدرتها على النهوض بالصورة الشعرية للتشبيه ، وهو معدلات توالى هذه الأدوات فى المقطوعة الشعرية الواحدة بلون من الالحاح الذى أطلقنا عليه فى دراسة سابقة «التدويم»[١٤] . حيث تتكرر فيه العملية التشبيهية ثلاث مرات فأكثر ؛ مما يلعب دوراً هاماً فى بناء الخيال الكلى للقصيدة . وقد تبين بالبحث الإحصائى أن ظاهرة التدويم فى هذه المجموعة تنتظم كما يلى :

١ ـ كأن : وقد وردت	٥٥ مرة
٢ ـ ك : وقد وردت	١٤ مرة
٣ ـ مثل : وقد وردت	٢ مرتان
٤ ـ أفعال المشابهة :	١ مرة واحدة
٥ ـ بدون أداة	٤ مرات

أى أنها توشك عمليا أنّ تكون قاصرة على «كأن» ومن بعدها الكاف بنسبة ضئيلة ، ولا ريب أن طبيعة البنية الصوتية الموسيقية المتمثلة فى الأوزان العروضية مما يساعد على اختيار الأدوات التى تفى بنماذجها فى السياق ؛ إلا أنه يمكننا اعتمادا على البيانات السابقة أن نقول إن أكثر أشكال التشبيه دورانا فى الشعر ، وأعظمها قدرا من الشاعرية والبلاغة ، ليس على وجه التحديد ذلك التشبيه الذى أطلق عليه البلاغيون القدماء «التشبيه البليغ» الذى تحذف منه الأداة فيصبح من الوجهة المنطقية أقرب إلى الاستعارة وأدخل فى المجاز ، وإنما هو الذى تستخدم فيه كأن لما تقيمه من تخييل ، وتنهض به من صورة فنية ، وتتيحه من نموذج التدويم الذى يعتمد على التكرار الملموس ، ويقف على حافة رؤية شعرية تنتزع من واقع البناء الكلى للقصيدة لحظة مسنونة متوهجة ، خاصة وأنها كثيرا ما تتصدر الجملة الشعرية ، مما يضاعف من قدرتها على استفزاز الخيال ، ويشحذ فاعليتها فى التصوير خلال التأهب المستجمع من ناحية والتكرار المتوالى لمحاولات التحليق فوق العبارة من ناحية ثانية .

وإذا بعدنا قليلا عن مادة أدوات التشبيه ، واستحضرنا بعض الاشارات السابقة عن أدوات الحضارة ، كما تتجلى فى هذه المجموعة ، وسمحنا لأنفسنا بقدر يسير من التأويل للظواهر وجدنا أن الملمح الأخير الذى يفرض نفسه على متأمل

هذه الحصيلة الثمينة من التشبيهات الأندلسية ـ ولا أحسب أنها تختلف فى ذلك كثيرا عن المشرقية ـ هو أن حدقة الشاعر لا تكاد تتجاوز سطح الكون ، ولا تجرؤ على خرق حجابه الحاجز ، فما يلفته فى الأشياء إنما هى معطياتها الحسية المباشرة ، دون أن يتقدم خطوة أخرى ليجرح قشرتها السطحية أو يحاول تقديم تأويل مبتكر لوجودها . فالتفسير الدينى جاهز وكامل لشرح جميع المراتب والأحوال ، وليس أمام الفنان سوى أن ينظر ويقارن دون أن يخلط أو يختل ، ولا يبقى له إلا أن يرى بأقل قدر مشروع من الاجتهاد والتأويل .

بيد أنه يبدو لى أن الشاعر الأندلسى يتميز بنزعة حادة متكررة ـ ترهفها عوامل كثيرة ليس هنا مجال تفصيلها ـ تجعله ينحو إلى الاتكاء فى رؤيته للعالم على لون من التقدير الخاص لمظاهر الترف الحضارى والثراء البشرى والطبيعى ، فهو شاعر لصيق بمادة الحياة المباشرة مولع بظواهرها الباهرة . فعندما يقدر جمال المرأة مثلا لا يخرج كما رأينا فى جملة مجازاته عن أشكال الزهور والثمار ، والدر والجوهر ، مغفلا ـ ربما بحكم منطق عصره الوسيط الذى كان الرق فيه يجعل من الأمة والعبد سلعة مبذولة بحفنة من الدنانير ، وبحكم كثرة هذه النماذج فى مجتمعه الذى لا يفتأ يمارس رحلات الغزو والسبى والاحتكاك الحربى والبشرى المتواصل ـ مغفلا الجانب الإنسانى النبيل الذى يسمو على المادة ، ويتجاوز أى ثمن ، ويرتفع بقيمته الى آفاق

روحية تعز على منطق السوق . فيوسف بن هارون الرمادى ـ وهو من أكثر شعراء هذه المجموعة تمثيلا كميا ونوعيا لها ـ يقول مثلا فى وصف محبوبه (٢٢٢) :

قد وضع الكف على خده مفكرا من غير أشجان
كأنما يستر عن ناظرى بنانه وردا بسوسان
كأنما أطرافه فضة صِيغ لها أظفار عقيان

فيستوفى بعض شروط الجمال المادى الذى يختار من الطبيعة أبهى مظاهرها وأثمن غواليها ليشبه بها هذه الحسناء المترفة ، دون أن يتصور للانسان منها مرتبة لا ترقى اليها ماديات الدنيا مجتمعة ، ويسلب ما يقع له فى هذا الصدد من دلالته ، فحبيبه قد وضع الكف على خده فى هيئة المفكر ، لكنه لم يستغرق فى أشجان عاطفية تثبت فيه شيئا من الحياة ، إنه يصر على نصبه تمثالا جامدا قد صيغ من أجمل المواد ، لكن النفس العبق لا يخترق أحشاءه بما يستولى على البشر من أفراح وأتراح ، كما أنه عندما يقدر الفكر والأدب والشعر لا يزيد أيضا عن التقاط المظهر الحسىّ فى الكتابة ، فإذا أمعن فى الاحتفاء بها وزنها فى أغلى حالاتها بالدر كذلك دون أن يشك لحظة فى أنه إنما يعلى قدرها بهذا الاقتران حيث يقول نفس الشاعر فى وصف صحيفة (٤٨٧) :

وترى الأحرف فى أسطارها لاصق بعض وبعض منفرج
فترى لاصقها معتنقا وترى المفروج ثغرا بفلج
كاقتران الدر تستخرجه فِكَر غواصة والذهن لَجّ
وسواد فى بياض قد حكى سود خيلان بوجه ذى نعج

وهو من أوفق الأوصاف فى بابها ، وأكثرها استيعابا حسيا ومعنويا للصيغة الشكلية والفكرية للكتابة ، لكنه بالرغم من ذلك يمثل الحد الاقصى لما يمكن أن يصل إليه شاعر ذلك العصر فى بيئته عند رصده لسلم القيم المادية والأدبية من خلال الإجراءات المجازية والأسلوبية . فحدقة الشاعر تسعى بنهم وراء التجربة اللونية والحركية لعناصر الحياة المادية ، دون أن تعبأ كثيراً بالتجربة الشعورية المستغرقة فى استبطان الأحوال النفسية ، بشكل يدخل تحولات عميقة على المعطيات الحسية أو يقرن العوالم المتباعدة ، أو يتخفف من فرحته بالنظائر المباشرة . فهو شاعر يصور دون أن يرمز ، ويعجب لكنه لا يصدم ، ويرى الحياة كما هى برضى وتسليم دون جموح أو تمرد .

هوامش البحث

١ ـ انظر مقدمة التحقيق التى كتبها الدكتور احسان عباس لطبعة الكتاب . بيروت ١٩٦٦ ص ٧ وما يليها

٢ ـ انظر Cohen, Jean, El-lenguaje de la Poesia Madrid, 1982. Pag, 36.

٣ ـ نفس المصدر السابق ص ٦٧ .

٤ ـ انظر : د. جابر عصفور ، الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى . القاهرة دار المعارف ١٩٨٠ ص ٢١٦ ـ ٢١٨ .

٥ ـ نفس المصدر السابق ص ٢١٨ .

٦ ـ الخطيب القزوينى : الإيضاح فى علوم البلاغة ، شرح وتعليق الدكتور محمد عبدالمنعم خفاجى ، بيروت ١٩٧٥ ، ص ٣٢٨ .

٧ ـ انظر : دكتور صلاح فضل ، نظرية البنائية فى النقد الأدبى ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ١٩٨٠ ص ٣٠ .

٨ ـ نفس المصدر السابق ص ٣٨٣ .

٩ ـ د. صلاح فضل ، علم الاسلوب ، مبادئه واجراءاته ، بيروت ، دار الأفاق الجديدة ١٩٨٥ ص ١٦٦ ـ ١٦٧ .

١٠ ـ انظر الايضاح للخطيب القزوينى ص ٣٥٩ ـ ٣٦٠ .

١١ ـ د. سليمان العطار ، الخيال والشعر فى تصوف الأندلس ، القاهرة دار المعارف ١٩٨١ . ص ٣٥٤ وما بعدها .

١٢ ـ انظر : شروح التلخيص فى البلاغة ، مطبعة السعادة بمصر عام ١٣٤٣هـ . الجزء الثالث ص ٣٩٣ ـ ٣٩٤ .

١٣ ـ نفس المصدر السابق ، ص ٣٩٤ .

١٤ ـ د. صلاح فضل ، ظواهر اسلوبية فى شعر شوقى ، مجلة فصول ، القاهرة ـ يوليو ١٩٨١ ، ص ٢٠٩ .

ظواهر أسلوبية فى

"شعر شوقى"

اقتربت الدراسات التاريخية من شعر شوقى بمنظورها الخاص عن البيئة ونشأته ومراحل حياته المختلفة ، وأخذت من شعره شواهد على فروضها ونتائجها ، وحاولت إقامة نوع من التوازن الحكيم بين محصلة المعارك المتطرفة التى شنها بعض النقاد على شوقى ، وأفاضت فى تناول موضوعاته الوطنية والدينية ، دون التعرض لطبيعة شعره وخواصه الفنية بشكل منهجى منظم . وقد شرعت فى التوثيق العلمى لقصائده وتحديد تواريخها ، لكنها لم تبلغ من ذلك سوى قدر يسير حتى الآن مع قرب العهد وحضور المادة وسهولة التحقيق فى المكتبات . كما شرعت فى التعرف على بعض الخواص المتصلة بعملية الكتابة عند شوقى وإجراءاتها ومراحلها ، والفروق بين المسودات الأولى والنصوص المنشورة . واختلاف هذه النصوص فى الطبعات المتتالية .

وكل ما يتعلق بالنقد الخارجى للشعر مما يمكن أن يغرق فى الضوء مناطق حميمة من صميم عملية الإبداع وكيفية التخلق

وضغط القشرة الخارجية على لب الشعر نفسه ، لكنها لم تمض فى هذا الصدد غير خطوات بالغة القصر حتى الآن . واستطاع بعض ممثلى هذا المنهج التاريخى ـ أو كبراؤهم على وجه التحديد ـ أن يبرزوا بشكل شيق ومقنع طبيعة الوظيفة الاجتماعية لشعر شوقى والدور الصحفى أو الإعلامى الغالب على إنتاجه ، ومدى تدخل المتلقين فى تكييفه وتذوقه ، لكن أدواتهم فى إقامة التعادل بين البنية الاجتماعية من جانب والابداع الشعرى من جانب آخر لم تسمح لهم بإقامة تصور متكامل عن طبيعة رؤية شوقى الشعرية ومدى ما يتمثل فيها من عناصر مستقطبة من الواقع التاريخى لعصره ؛ لا من الوجهة السياسية ولا التركيب الطبقى فحسب ـ بل من ناحية تعبيرها الشامل المتكامل عن الحساسية المصرية تجاه الثوابت والمتغيرات من شبكة القيم فى هذه المرحلة المتوترة . وما زالت كل تلك المناحى تنتظر من يستكملها من عشاق المنهج التاريخى ، على أن يتسلح بأدوات التحليل العلمى المتجددة قبل أن ينغمر فى تيار الثرثرة الذى يغرى به هذا المنهج ويقع فيه صغار الدارسين ممن لا تتوفر لهم حصافة واقتدار الجيل الأول .

* * *

بيد أن شوقى فى حقيقة الأمر قد أشبع متذوقيه خلال فترة طويلة وملأهم نشوة وحماسا بشكل قلما حدث فى تاريخ الشعر العربى منذ أبى الطيب المتنبى ، مما يفرض على الباحث أن يتأتى

له من مدخل آخر يتيح له أن يكشف عن الخواص الفنية المتعينة ، وملامح الاقتدار التعبيرى الماثلة فيه . ولا يسعفه فى هذا الصدد مثل علم الأسلوب الذى بلغ درجة عالية من النضج فى النقد العالمى . خاصة خلال النصف الثانى من هذا القرن ، بإفاداته من المعطيات العلمية اليقينية لعلم اللغة الحديث ، واعتماده على إنجازاته فى نطاق الدلالة . ومع أنه لم يكد يولد بعد فى نقدنا العربى فإن ثمة مجموعة من الدراسات التأصيلية الجادة تحفر بإصرار قنواته فى فكرنا العربى الحديث . ولما كانت الدراسات الأسلوبية تراكمية فى الدرجة الأولى فإن أى إسهام ـ مهما كان جزئيا ـ يساعد على إنمائها وإقامتها ، بشرط أن تتضح معالم المنهج لترشيد الخطوات القادمة . وتتضافر الجهود لسد الثغرات الملحة .

ومفهوم الظاهرة فى علم الأسلوب يشير إلى الملمح التعبيرى البارز الذى يؤدى وظيفة دلالية تفوق مجرد دوره اللغوى . ويقتضى هذا أن يكون للملمح نسبة ورود عالية فى النص تجعله يتميز عن نظائره فى المستوى والموقف ، وأن يساعدنا رصده على فك شفرة النص وإدراك كيفية أدائه لدلالته . أما طريقة إلتقاط هذا الملمح فإن زعيم المدرسة الأسلوبية الألمانية ـ ليو سبتسر ١٨٨٧ ـ ١٩٦٠ ـ قد عزاه إلى قوة حدس الباحث وحريته فى الالتفات اليه . ويتضح لنا هذا من قوله . «لماذا !! على حقيقة محددة هى أنه من المستحيل أن نقدم للقارىء

تعليلا منطقيا لشرح العمل الفنى ؟ . . لأن الخطوة الأولى فى هذا التعليل التى يتأسس عليها ما عداها لا يمكن أن تتم على الإطلاق ، إذ كان ينبغى أن تكون قد تمت بالفعل . هذه الخطوة تتمثل فى الوعى بأننا قد خضعنا لإنطباع معين عن تفصيل خاص . وبعد ذلك يأتى الاقتناع بأن هذا التفصيل ذو علاقة جوهرية بالعمل الفنى . ومعنى هذا أن الذى يجرى «الملاحظة» ـ وهى نقطة الإنطلاق فى النظرية عن طريق طرح سؤال معين ـ هو الذى ينبغى أن يعثر على الإجابة . وبالنسبة لى فإن «المنهج» يعنى أكثر من مجرد عملية ذهنية عادية . أو أكثر من برنامج يتحكم مسبقا فى مجموعة من الإجراءات . . بهدف الوصول الى نتيجة محددة بوضوح» . ومع أن هذه الخطوة الأولى التى يشير إليها «سبتسر» لا تحمل فى طياتها شيئا غير علمى ، إذ إنها ملاحظة رد الفعل الشخصى تجاه نص أدبى ودراسة المثيرات التى يبعثها . إلا أنه ما دامت هذه الملاحظة لا تخضع للمراجعة الدقيقة والتحليل اللغوى المستفيض فإن الإجراء القائم عليها يظل جزئيا معرضا لخطر فقدان التوازن النسبى نتيجة للإسراف فى الاستبطان . لكن يظل هناك شىء مؤكد وهو أنه بوسع الباحث أن يقنن ملاحظاته الحدسية عن طريق التباينات والتشاكلات . ويمزج التوصيف النصى الدقيق بدراسة ردود الفعل التى تثيرها الخواص الأسلوبية الملتقطة بطريقة علمية سليمة تنحو إلى إضاءة النص فى الدرجة الأولى .

وعلى هذا فإن الدراسة المتمهلة للنص ، بهدف اختبار أسلوبه تفترض التوقف بحكمه أمام الاستخدامات اللغوية الدالة فيه ، مما يتطلب ـ كما يقول چاكوبسون ـ التركيز على المجموع لإلتقاط الرسالة . . فإذا أتيح لهذا التوقف الانطباعى أمام لغة النص أن يصبح أكثر اكتمالا ونماء فإن ذلك يتأتى بتعديله طبقاً للمراتب اللغوية . ولكى تصبح هذه الوقفة بينة النتائج فى نهاية الأمر فمن الضرورى أن تكون مراحلها الإجرائية الجدلية بالغة الوضوح . ولا يعنى هذا أن تكون الإجراءات العملية هى الغالبة فى التحليل ؛ إذ إن صلابة الإجراء وآليته قد يؤديان إلى تدمير روح المبادرة وفقدان القدرة الحدسية . مما يعنى ضياع الحساسية والمرونة لكن يظل على كل دارس للإسلوب أن يتمثل دائماً «إجراء نموذجيا» مهما كانت التعديلات أو التكييفات التى يدخلها عليه خلال البحث . وعندما يصل الحدس النقدى إلى درجة كافية من النضج فإنه يمكن أن يتيح لصاحبه مفاتيح مؤشرة لبعض الملامح اللغوية ذات الأهمية الجوهرية فى تحديد أسلوب نص معين . فوظيفة الوصف اللغوى لا تقوم فحسب على توضيح طبيعة هذه الملامح . ولا على وضع مجموعة من القوائم الاحصائية التى تدعم الحكم الحدسى ؛ لأن هذا الإجراء يحمل فى طياته خطر التثبيت السابق على التحليل الدقيق للملامح الأسلوبية الدالة ؛ موصدا الباب هكذا على إمكانية تعديله وتنمية

الفرض الأصلى . كما يحمل خطر الثقة المفرطة فى المبادىء الأسلوبية العامة التى تم تصورها بشكل انطباعى . مما يحجب امكانية ملاحظة الفوارق الجوهرية بين الملامح الفريدة والملامح المشتركة فى لغة النص ؛ أى الخلط بين الملامح التى يتميز بها عصر معين أو طائفة خاصة أو تعود الى مزاج الكاتب وبين تلك التى تعد من خواص لغة نوع معين من النصوص . وربما كان الأمر كما يقول بعض الباحثين « إن الحكم والتعرف على الاسلوب أمران جوهريان ؛ بينما يعتبر التحليل والإحصاء أمرين ثانويين » لكن ينبغى إبراز أهمية التحقق من صحة الفرض على أساس الوصف المستوعب لكل شبكة الملامح المعقدة للنص ؛ تلك الملامح التى نحسب حدسا أنها ذات دلالة أسلوبية . وسيصبح من المحتمل حينئذ أن يتم اكتشف ملامح أخرى لم يتوقعها الباحث بالرغم من دلالتها . كما سيتم أيضا اكتشاف خواص العلاقات المتبادلة بين مجموعة من الملامح التى لم تلاحظ من قبل . مما يثير ردود فعل جديدة أو يعدل من نظرتنا إلى النصوص . ومن هنا يصبح اختبارنا لها مفتوحا أمام إمكانية التطور المتقدم بشكل مضطرد .

* * *

وتعود جملة الظواهر التى نلاحظها فى شعر شوقى فى هذا البحث إلى محور أساسى يدور حول طريقة توظيفه للتكرار ، فعندما نتأمل طبيعةِ الصياغة الشعرية عموماً نجد أن التكرار

يمثل عنصر جوهريا حاسما فيها ، وبوسعنا أن نتصور لتوضيح هذه الفكرة مفهوما تقريبياً للشعر بإعتباره تراكب مستويات ثلاثة ومحصلة تداخلها ، المستوى الأول : هو البنية الصوتية الموسيقية . وهى تشبه اللغة بالمفهوم الحديث ، إذ أنها تتضمن بعدين : أحدهما البعد القاعدى كنظام وهو المتمثل فى الأوزان العروضية . ويخضع بشكل مباشر لنموذج التكرار الحرفى الصارم الذى لا تقلل التنويعات الزحافية من رتابته . وتتولى القافية دعمه وتأكيده ، والبعد الثانى : هو مجموعة الحروف والكلمات اللغوية الفعلية التى تنفذ هذا النظام فى كل بيت وقصيدة ، وهو بعد أشبه بمفهوم الكلام فى المصطلح اللغوى الحديث ، ويتضمن توافقات الأصوات وقيم الموسيقى الداخلية الكامنة فيها ، ومع أن هذا المستوى هو الواجهة المباشرة للشعر فإنه يتصاعد ليصب فى المستوى الثانى وهو الذى يتصل بالتركيب التصويرى والميكانيزم الرمزى للقصيدة ، وهنا تتراءى أيضا ثنائية التكرار بشكل أشد دقة ورهافة ؛ لأن الشاعر من ناحية يخضع لتقاليد الشعر ومنطق اللغة فى التصوير والرمز فيجنح الى تكرار النماذج التراثية ؛ لكنه يجهد من ناحية أخرى فى إبراز طابعه الخاص وقدراته الخلاقة فى تكوين تصويراته ورموزه المتميزة . فإذا استقر من ذلك على اسولب تصويرى معين خضع فى ابداعه التالى لتكرار نماذجه ، ومن هنا تأتى الخواص التصويرية المميزة لكل شاعر وهى تتردد دائما بين طرفين مسنونين : رغبة الإبداع والخلق فى كل مرة ، وضرورة

استثمار المنجزات الشعرية الخاصة السابقة . أما المستوى الثالث الذى يصب فيه ويسهم فى خلقه المستويان السابقان فهو الدلالى ، وهو أكثر مستويات الشعر استعصاء على التكرار نظراً لثرائه وتعقد عناصره ، على أن نفهم من الدلالة هنا ـ كما سبق أن وضحنا فى التجربة النقدية السابقة ـ لا مجرد المعنى اللغوى المباشر كما كان يفهم الأقدمون ، بل جملة الوظائف الشعرية التى أصبحت محصلة للبنية الموسيقية والميكانيزم التصويرى والرمزى معاً ، عندئذ يمكن أن نقول إن كل قصيدة من الشعر مثل القطعة الأثرية التى وإن تشابهت فى نقوشها ومادتها وألوانها مع قطعة أخرى إلا إنها تظل دائما فريدة تفرد الانسان الفرد فى هذا الوجود بالرغم من تكاثر أشباهه ونظائره .

وإذا كان هذا هو دور التكرار فى الشعر بصفة عامة فإن له وضعا خاصا فى شعر شوقى نظرا لطبيعته المتميزة باعتباره شعرا قد ورث الخصائص الشفهية للشعر العربى القديم واستثمر صياغاته التقليدية وأسرف فى التطريب عن طريق ظاهرة يمكن أن نطلق عليها «التدويم» ، ونعنى بها تكرار النماذج الجزئية أو المركبة بشكل متتابع أو متراوح ، بغية الوصول بالصياغة الى درجة عالية من الوجد الموسيقى والنشوة اللغوية ، عندئذ تتصاعد البنية الموسيقية لتسيطر على المستوى التصويرى وتصبح رمزاً تتكثف حوله دلالة الشعر ويتمركز معناه ، وتصبح الصياغة هى محور القوة التعبيرية ونقطة التفجير الشعرى .

وقبل أن نمض فى تتبع أنماط هذا التدويم عند شوقى ينبغى أن نشير إلى ارتباطه الجذرى بظاهرة لافتة فى شعره وهى كثرة المعارضات ، وقد عالجها نقاده من منطورين مختلفين : أحدهما للبرهنة على عمق ارتباطه بالتراث الشعرى واستثماره له وشدة معايشته لشعرائه وتمثله بهم ، بل وتحديه لهم وتفوقه عليهم ، والثانى لتتبع ما أخذ وما ترك ، ما أبدع وما سرق ، وإحصاء استطعاماته للإعجاب حينا بلحظات التوفيق ، والتثريب حينا آخر عند التقصير . لكن تقديرى أن هذه القضية ينبغى أن تطرح بشكل مغاير تماما على ضوء مقولات علم الاسلوب الحديث . كى تنتظم فى دراسة موسعة يمكن أن تمضى طبقا للخطوات الإجرائية التالية :

أولا : حصر المعارضات البينة التى تعتمد على محاكاة الوزن والقافية ، بحيث يتضح فيها تكرار الهيكل الموسيقى من الوجهة التى اعتبرناها بمثابة مفهوم اللغة ، ودراسة المجموعات الصوتية التى استخدمها شوقى ومقارنتها بالمجموعات الصوتية التى تتكرر فى النماذج المحاكاه . ومعرفة الخصائص الموسيقية المميزة لكل من النصين ورصد علاقاتها .

ثانياً : تحليل بنية الجملة الشعرية فى النصين ، وتحديد وجوه التوافق والتخالف فى تركيبها ، وإقامة جداول تشملها وتوضح علاقاتها فى المطالع والمقاطع وترتيب الكلمات ونظام النظم وتوزيع الأدوات ، بحيث نستطيع أن نتبين مدى تساوق

النموذج مع النص المعارض ، وهل يمثل نوتته الموسيقية والنحوية التى تتحكم فى إيقاعه ، أم أنه مجرد مثير له لم يلبث الشاعر أن تجاوزه بحثا عن صيغه الخاصة وتكوينا لتراكيبه المميزة .

ثالثاً : تحليل الأثر الذى تحدثه المعارضة الشعرية فى تكييف رؤية الشاعر وصبغ طريقة نظرته الى الأمور إيجابا وسلبا ، وهل أدى توافق العملية التعبيرية الى تلاق فى الموقف ، أم أن الاتفاق فى التعبير انبثق ضرورة من لون من التأثر فى التفكير . وبوسع الباحث فى هذا الصدد أن يستخلص نتائج شيقة عند مقارنة رؤية شوقى فى قضايا الدين والتاريخ والحب والطبيعة والحكمة بمواقف البوصيرى والبحترى وأبى نواس وابن زيدون والمتنبى ، على أن يعتمد هذا التحليل على جملة النتائج المستخلصة من دراسات مجموعات الصيغ ووسائل التعبير والملاح الاسلوبية المحددة ، لا على مجرد التوافق فى الموضوعات واتخاذه ذريعة للثرثرة فى أغراض الشعر .

ومن الضرورى عند دراسة معارضات شوقى بمنهج اسلوبى تحديد التواريخ الدقيقة لكل قصيدة ؛ إذ ينبغى أن نتوقع أن موقفه من شعراء التراث ومحاكاته لهم قد اصطبغ فى كل مرحلة من تطوره بصبغة خاصة ، فقد كان يطاول المتنبى فى بداياته ويتعالى عليه فيقول :

ولى دُرَرُ الأخلاق فى المدح والهوى
وللمــــتنى دُرَّةٌ وحصـــاة

كما كان يزعم - فى فورة غرور الشباب - أنه اشعر من زهير :

يزرى قريضى زهيرا حين أمدحه
ولا يقاس الى جودى لدى هرم

مما يختلف مثلا عن موقفه من البحترى الذى ظلت أبياته تجيش فى صدره وهو يتأمل آثار العرب فى الأندلس ، ويروى لنا شوقى هذه التجربة بقوله : «فكنت كلما وقفت بحجر ، أو أطفت بأثر ، تمثلت بأبياتها (السينية) واسترحت من مواثل العبر إلى آياتها ، وأنشدت فيما بينى وبين نفسى :

وعـظ البحـــترىُّ إيوان كســـرى
وشـــفتنى القصـــور من عبد شـــمس

ثم جعلت أروض القول على هذا الروى وأعالجه على هذا الوزن ، حتى نظمت هذه القافية المهلهلة ، وأتممت هذه الكلمة الريضة» . ولا تخدعنا النغمة المتواضعة الناضجة فى هذا النص ، فأغلب الظن أن شوقى - وكان قد استحصد واكتملت أدواته التعبيرية عندئذ - لم يكن مجرد راقص على إيقاعات البحترى . بل أصبح مبدعا لسيميفونيته ذات الحركات والبنية الخاصة ، وإن كان قد انطلق من قصيدة الشاعر العباسى الكبير كمثير ملهم لا كنموذج محاكى .

فإذا ما شرعنا فى قراءة طرف من شعر شوقى الغنائى ـ لأن شعره المسرحى يستحق معالجات أسلوبية أخرى ـ بدهتنا جملة ملامح وملاحظات شديدة الصلة بما هو معروف بالفعل عن شوقى وشعره ، فآثرنا أن نبدأ بها على ألفتها ، يقينا منا بأن الدراسة الأسلوبية للظواهر كثيرا ما تدعم بالدليل النصى الفكرة التى حدس بها الدارسون من قبل . ثم لا تلبث أن تكتشف الملامح التى لم تترابط لدى الدارسين من قبل وتحاول أن تجد لها التأويل النقدى الصحيح . ومن هذه الملاحظ التي تفرض نفسها على قارىء شوقى أن مطالعه تتراوح فى جملتها بين حالتين : النداء وفعل الأمر ، ولا يعز تعليل ذلك بالنسبة لشاعر قيل عنه إنه يتجه دائما إلى الخارج ، ويتمثل الغير على أنه مركز الثقل فى تعبيره فكلا الصيغتين تتوجه إلى الآخر وتتكىء على خطابه ، لكن بوسعنا أن نضيف الى ذلك شيئا آخر يتصل بطبيعة الصبغة الإنشادية الغالبة على الشعر العربى حتى شوقى نتيجة لسيطرة النموذج الشفاهى على صيغة ، وهو النموذج الذى يختلف جذريا عن القصيدة المكتوبة التى ينتهى منها الجهر والهمس معا ، والتى تعتمد على معطيات جمالية مضادة للإنشاد ومرتكزة على شكل الحروف وتكويناتها المرئية وتصاعدات عملياتها التصويرية والرمزية انبثاقا من ذلك . فإذا شذت بعض مطالع شوقى عن هذه القاعدة اضطر لتغيير الضمير المخاطب فى المطلع إلى المتكلم ، ولم يحدث ذلك إلا

أنا من بدل بالكتب الصحابا

لم أجد لى وافيا إلا الكتابا

ولعل لحظة القراءة هى أقرب اللحظات الى طبيعة الكتابة وأبعدها عن الخطاب ، مما حمل شوقى على أن يتدثر فيها بالتأمل المنفرد ويحتمى بضمير المتكلم ، وإن لم يلبث أن فرغ بعد ذلك إلى حكمه مندمجا فى النموذج الانشادى الأثير لديه . وحتى فى تلك التجارب التى تتميز بمسحتها الذاتية لا يستطيع شوقى أن يتخلص من هذا النموذج الغلاب ، ففى قصيدة «غاب بولونيا» التى تفرض عليه ذكريات شبابه وصبواته فى باريس أن يتغنى فيها برؤاه وأحلامه يستهلها أيضا بالنداء :

يا غاب بولون ولى * ذمم عليك ولى عهود

فإذا غاب فى تمثل أحلامه وتمنى رجعة الزمن انتفض بخطاب آخر بعد ثلاثة أبيات :

يا غاب بولون وبى * وجد مع الذكرى يزيد

فتتصاعد حرارة ذكرياته وتتكثف حالة الشعر فى أبياته فلا يأتى الخطاب الثالث والأخير حتى ينشق الغاب عن بذرة الحياة فيعير بأنه جماد :

كم يا جماد قساوة * كم هكذا أبدا جحود !

ويستغرق الشاعر فى ذكرياته عبر مجموعة متضافرة من الأفعال

المضارعة المتتابعة ، تأتى فرادى فى بداية الأمر ، ثم تتوالى فى إيقاع مثنوى مكثف بعد ذلك ، فهى أولا : نطوى إليك ، نقول عندك ، نطفى هوى - ثم لا تلبث أن تصبح : نسرى ونسرح فى فضائك ، نسقى ونسقى فى الهوى ، وكأن المقطوعة الشعرية قد أصبحت رقصة تعتمد على خطوتين بعد أن كانت تمضى على خطوة واحدة ، مما يجعل صيغة النداء اختلالا فى الايقاع كأنها إيذان بحضور ثالث يجرح لحظة الخلوة الموسيقية الحميمة . ولا أريد أن أترك هذه القصيدة دون الإشارة الى احتمال تطعيمها لرائعة الشابى : «صلوات فى هيكل الحب» بكثير من الصيغ والعناصر التعبيرية المرتبطة بالقافية الدالية والناجمة عنها .

ومع أن موضوع المؤثرات ليس هو الذى يشغلنا الآن ، فإن هناك بعض الصيغ والأساليب التى تعد فتحا للشعراء ، والعثور عليها بما تقتضيه من هيئات مركبة لدى آخرين يعد مؤشرا هاما لمدى حضور التراث القريب أو البعيد فى انتاجهم ؛ فعندما نقرأ سينية شوقى عند الأندلس - وهى الحبيبة الضائعة فى الوجدان العربى - نجد لديه هذا النداء :

يا فـؤادى لكل أمــر قرار

فيـه يبـدو وينجـلى بعــد لبس

فلا نكاد نعير الأمر أهمية ، بالرغم من أن استثارة شوقى لفؤاده ليست مألوفة من قبل ، ونتذكر مطلع ناجى فى أطلاله :

يا فؤادى رحم الله الهوى

كان صرحا من غرام فهوى

بيد أننا لا نمضى مع شوقى حتى نجده يتمثل موقف الصحو بعد حلم تاريخى فذ قائلا :

سنة من كرى وطيف أمان

وصحا القلب من ضلال وهجس

وإذا الدار ما بها من أنيس

وإذا القوم ما لهم من محس

عندئذ لا نملك إلا أن نربط بين هذا وبين صحوة ناجى أو إفاقته التى كان يتمنى ألا يفيقها ، ويتضح لنا أن نداء الفؤاد ـ بهذه الصيغة ـ ربما كانت دلالته أقوى على تزويد ناجى بنموذجه التعبيرى إذا أدى الى لون من التوافق فى الحركة النفسية ، دون أن يسلبه بطبيعة الأمر إمكانية إثراء بنيته التصويرية بعناصر شعرية ورمزية لا نظير لها فى النص الأول الذى قام بدور المثير لبعض التكوينات الفذة فى النص الثانى ، ولا يمكن حينئذ تحليل الأمر فى إطار مفهوم «السرقات» القديم ، بل يصبح متعلقا بمسألة حضور بعض الصيغ اللافتة وما يترتب عليها من تنام يستدعى عناصر من نوعية خاصة تدخل فى نسيج القصيدة بفعل هذا التطعيم وتكيف قدرا من مذاقها .

وقد يقوم النداء بدور حاسم فى تحديد بنية القصيدة عند شوقى عندما يستهل به حركاتها ومقاطعها فى لون من التدويم المتراوح ، كما نجد فى قصيدة أبى الهول التى تسير على نسق منتظم إذ تبدأ بالنداء :

أبا الهول طال عليك العصر
وبلغت فى الأرض أقصى العمر

ثم تتكرر بعد خمسة أبيات :

أبا الهول ماذا وراء البقاء
إذا ما تطاول غير الضجر

وبعد خمسة أبيات أخرى :

أبا الهول ما أنت فى المعضلا
ت لقد ضلت السبل فيك الفكر

ثم لا تلبث أن تطول الفترات فتمتد أولا إلى سبعة أبيات يعود بعدها قائلا :

أبا الهول ويحك لا يستقل
مع الدهر شىء ولا يحتقر

وتمضى سبعة أبيات أخرى فيعود إلى التدويم بالنداء :

أبا الهول أنت نديم الزما
ن نجى الأوان سمير العصر

قبل أن يستغرق فى ديمومة تاريخية يستعرض فيها ما مر على مصر خلال مجموعة من الابيات تكاد تعادل بالضبط الجزء الأول من القصيدة ثم يعود للنداء :

أبا الهول لو لم تكن آية

لكان وفاؤك إحدى العبر

ويظل محتفظا بهذة النسبة حتى آخر القصيدة التى تمتد بعد ذلك نيفا وثلاثين بيتا . ولا نزعم أن شوقى كان يقيس بدقة مسافاته أو يزن تراوح حركات النداء بين أجزاء قصيدته عن وعى ؛ فقد كان لا يعبأ عادة بهندسة قصائده ، ولكن حسه الموسيقى وتطويعه الأمثل لأدواته التعبيرية يهديانه عفواً لتوظيف صيغة النداء الملحاح المتراوح لضبط الايقاع الشامل لقصيدته بهذه الدقة ، تعينه فى ذلك بعض العناصر المكرورة الأخرى التى تتمثل فى هذه القصيدة على وجه التحديد فى صيغة «فعيل» ؛ إذ تتردد خمسا وعشرين مرة ، منها عدة مرات فى البيت الواحد مثل نديم ونجى وسمير ، وكأنها تقوم بدور القرار فتتصد المقطع الأخير من القصيدة الذى يعتبر ردا عليها :

نجى أبا الهول آن الأوا

ن ودان الزمان ولان القــدر

وكثيرة هى النماذج التى يستخدم فيها شوقى صيغة النداء لتحديد هيكل قصائده وضبط حركاتها ومقاطعها بتدويم

متراوح ، وسنكتفى منها بثلاثة أمثلة :

أ) قصيدة « على قبر نابليون » التى يكرر فيها النداء ثمانى مرات ، من أول قوله :

يا عصاميا حوى المجد سوى
فضلة قد قسمت فى المعرقين

ثم يتوالى : «يا صريع الموت ، يا مبيد الأسد ، يا عزيز السجن ، يا ملقى النصر ، يا منيل التاج ، يا خطيب الدهر ، يا كثير الصيد» وواضح من مجرد هذا السرد أن النداء مرتبط بصيغة تفرضها من جانب طبيعة الوزن لكنها تدعم بالضرورة عملية التدويم .

ب) وقصيدة «بين الحجاب والسفور» التى تبدأ بقوله :

صداح يا ملك الكنار . .

ثم تتراوح فيها هذه النداءات الأخرى :

ما كنت يا صداح عندك . .
صداح حق ما أقول . .

قبل أن يعمد الشاعر إلى إدخال تنويع جديد على المراوحة بتكرار بديل لصداح :

يا طير لولا أن يقولوا . .
يا طير والأمثال تضرب . .

وبوسعنا أن نقول إن صيغة النداء ـ بما تعكسه من مواجهة ـ هى مركز الثقل فى هذه القصيدة الحافلة بالشعر ، وهو نداء بالأداة أو بدونها يبلغ فى جملته تسع مرات ، ولا ينبغى أن نذهل عن حقيقة أخرى وهى أنه من أسباب التوفيق الشعرى فى هذه القصيدة وقوع شوقى على المجاز الشعبى الذى يكنى عن الأليف أو الرفيق بالطهر ، ومخاطبته بموكب تصويرى طبيعى باذخ ، وربما كان تراوح الصيغة هنا مبعثا لتراوح دلالى عميق ، فموقف شوقى لم يكن قد تحدد حينئذ من المشكلة ، مما يتركه سابحا فى ظلال من الابهام ، ويتيح الفرصة لكل من دعاة السفور والحجاب أن يجد فى ابياته ما يدعم موقفه .

جـ) أما النموذج الثالث فنجده فى قصيدة «أنس الوجود» التى تبدأ بنداء متلو بمجموعة آسرة من صيغ الأمر فى قوله :

أيها المنتجى بأسوان دارا
كالثريا تريد أن تنقضا
اخلع النعل واخفض الطرف واخشع
لا تحاول من آية الدهر غضبا
قف بتلك القصور فى اليم غرقى
ممسكا بعضها من الذعر بعضا

ثم يأتى النداء التالى :

يا قصوراً نظرتها وهى تقضى
فسكبت الدموع والحق يقضى

تدعمه مجموعة من الأسئلة المندهشة المبدوءة بأداة الاستفهام «أين» فى : «أين ملك . . ، أين فرعون . . أين إيزيس . . أين هوروس . . »ومختومة بنداء ثالث يحدد حركة القصيدة الأخيرة بقوله :

يا إمام الشعوب بالأمس واليو

م ستعطى من الثناء فترضى

* * *

كذلك يستخدم شوقى صيغة الأمر «قم» فى كثير من قصائده ، مثل :

«قم للمعلم وفه التبجيلا . . ، قم للهلال قيام محتفل به . . قم فى فم الدنيا . . قم حى هذى النيرات . . قم ناد أنقره . . قم تأمل كيف صادتك المنون» وغير ذلك كثير مما لا جدوى الآن من حصره . وصيغة «قم» هى مقابل الصيغة التراثية «قف» التى ترد بدورها عند شوقى كثيرا فى مثل : «قف ناج أهرام الجلال ، قف بالممالك وانظر دولة المال . . قف بروما وشاهد الأمر واشهد . . قف على كنز بباريس دفين ، قفى يا أخت يوشع . . » إذا اقتصرنا على شواهد الجزء الأول فحسب من الشوقيات ، وكلا الصيغتين من صميم تقاليد الشعر التى يلتزم شوقى بأدائها ، لكنها مشبعة عنده بروح التأدب السائد فى البلاط والقصور ، ومن البديهى أنها لا تتجه بالضرورة الى شخص مخاطب ، بل غالبا ما تكون نجوى داخلية لكنها لا

تعرف كيف تعامل الذات فى إطارها المكنون ، بل لابد من تجريد شخص آخر والتوجه اليه ، وقد تعثر هذه الصيغة على تجليات أخرى فى كل أفعال الأمر التى يبدأ بها الشاعر قصائده ، مثل «سلوا قلبى غداة سلا وتابا . . ، اثن عنان القلب واسلم به . . سل يلدزا ذات القصور . . تجلد للرحيل فما استطاعا . . أقدم فليس على الإقدام ممتنع . . الخ» ولا يمكن أن نعد هذا النوع من تكرار الصيغة فى مطالع القصائد من قبيل التدويم ؛ لأنه يفتقد شرطه الضرورى وهو الإلحاح على الصيغة فى نفس المقطوعة بشكل ينتج أثره من النشوة الموسيقية والشعرية الخالصة ، أما الإلتزام فى المطالع بنمط تراثى تعبيرى فهو مجرد حركة تسليم للتراث وفتح لبابه ورفع علم الشعر العربى القديم عليه والانطلاق من مدخله .

ويؤدى تكرار الصيغة وظيفته التدويمية بشكل أمثل كلما ارتبط بالمستوى الثانى من مستويات الشعر وهو المتصل بميكانيزم التصوير والرمز ؛ على أساس ما سبق أن ذكرناه من أن قيمة كل عنصر بنائيا تكمن على وجه التحديد فى كيفية اندماجه وتصاعده الى ما يليه من هنا تكتسب بعض الصيغ أهمية خاصة ويصبح تكرارها ليس مجرد توقيع موسيقى رتيب ، بل هو إمعان فى تكوين التشكيل التصويرى للقصيدة وإدعام لمستوياتها العديدة فى هيكل متراكب . من ذلك صيغة «كأن» التى تحظى عند شوقى بوضع خاص ، نتيجة لموقعها التصويرى

الذى يظل دائما على حافة الأشياء دون أن يخلط بينها ، فهى أداته فى الرؤية المتعقلة الرصينة التى لا تجمح ولا تغامر بتغيير الأسماء مثلما تفعل الاستعارة ، ولا تموه دلالتها وتقتنص لها بدائل بعيدة مثلما يفعل الرمز ، فهى إذن أشد أدوات التصوير تواضعا وأقربها مأخذا وأقلها حداثة ، مما يدفع الشاعر الى البحث عن وسيلة تضفى عليها نسبة من التكثيف المكانى أو الكمى لتعويض ما بها من فراغ نوعى أو زمانى ، معتصرا إمكانيات التطريب فيها بقدر الامكان ، فهو فى قصيدته العثمانية المطولة التى تبدأ بقوله :

بسيفك يعلو الحق والحق أغلب
وينصر دين الله أيان تضرب

يأتى بمجموعة من الأبيات تصل الى ستة عشر بيتا مستهلة كلها على التوالى بأداة التشبيه «كأن» ابتداء من قوله :

كأنا أسود رابضات كأنهم
قطيع بأقصى السهل حيران مذئب

لكن شوقى الذى كان لا يزال فى هذه الفترة المبكرة يدور فى فلك أبى تمام يظهر نهمه التصويرى الشديد عن طريق التدويم المتراكب ، فهو لا يكتفى بتكرار الأداة فى أوائل الأبيات ، بل يعمد الى الإلحاح على مجموعتين تصويريتين ؛ إحداهما تتصل بالخيل وتشمل أربعة أبيات هى :

كأن صهيل الخيل ناع مبشر
تراهن فيها ضحكا وهى نحب
كأن وجوه الخيل غرا وسيمة
درارى ليل طلع فيه ثقب
كأن أنوف الخيل حرى من الوغى
مجامر فى الظلماء تهدا وتلهب
كأن صدور الخيل عدر على الدجى
كأن بقايا النضج فيهن طحلب

والمجموعة الثانية تعمد الى تدويم أشد كثافة ؛ إذ تتكرر فيها وحدة كاملة ثلاث مرات ، ينشطر البيت بها الى قسمين يرد الثانى على الأول هكذا :

كأن الوغى نار ، كأن جنودنا
مجوس اذا ما يمموا النار قربوا
كأن الوغى نار ، كأن الردى قرى
كأن وراء النار حاتم يأدب
كأن الوغى نار ، كأن بنى الوغى
فراش له فى ملمس النار مأرب

لكن ينبغى أن نلاحظ أن أداة التشبيه فى هذه المجموعة الأخيرة قد فقدت كيانها المعنوى وذابت وظيفتها التصويرية ، فالحرب لا تشبه بالنار ؛ إذ إنها فى حقيقة الأمر ـ خاصة فى العصر الحديث ـ ليست سوى استخدام للنار ، مما يجعل التشبيه

صوريا ، ويستحيل تكرار الأداة فيه الى لون من النشوة الموسيقية التى تمهد للصورة التالية فى كل بيت .

كان شوقى مهيأ بطبيعته لهذا النوع من الذهول الشعرى ؛ فما أثر عن وصف حالاته وحركة عينيه ـ خاصة فى رواية خليل مطران ـ والصورة التقليدية المتأملة له التى يبدو فيها وقد وضع يديه على خده ، وهى الصورة التى اختارها عامدا لتثبت فى عين قرائه ، كل هذا يعكس فى الواقع شيئا حميما لدى شوقى هو معايشته الداخلية المستمرة لعالمه الشعرى الخاص ، لكن عوامل أخرى أكثر تشابكا وتعقيدا من أن نشير اليها الآن قد صرفته عن التعمق فى استبطان حالاته النفسية ، فاتجهت هذه الطاقة لديه ـ فى تقديرنا ـ الى استبطان الكلمات ؛ فأخذ يغمغم بها ويتأتى لها ويعتصر جميع إمكاناتها ، وهذا فيما يبدو هو مناط عبقريته وسر قوته الآسرة على جمهوره الذى يعشق التطريب ويقدس الكلمات ويتغنى بالحكمة . من هنا تصبح قدرات شوقى هى الاستجابة الذكية لحاجة جمهوره ، وتصبح محاولات خلخلته ضربا من الوقيعة بينهما لا تترسب عنه سوى مرارات مشفقة وتعاطف دائب ؛ فما كان العقاد وطه حسين عند نقدهما لشوقى إلا ناقدين للذوق المصرى على عهدهما . يحاولان معه فى شبابهما شيئا من المستحيل هو التخلى عن الوله المفتون بالصياغة والتأمل فيما وراء ذلك ، ويكفى أن نتذكر مثلا أن العقاد على كثرة ما كتب من شعر لم يبلغ من إعجاب

جمهوره ما يطمح اليه إلا عندما استخدم بعض صور التدويم في الصياغة في قصيدته «أسوان أسوان . . » . ونعود الى شوقي في تدويماته التصويرية لنجده مثلا في قصيدة «الهلال الأحمر» قد أخذ يركز بصره عليه فلا يلبث أن يستغرق في حلم يقظ مغمغما بمفتاحه الأثير «كأن» :

أراه من بين أعلام الوغى ملكا
وما سواه من الأعلام شيطانا
لحامليه جلال منه مقتبس
كأنما رفعوا للناس قرآنا
كأن ما احمر منه حول غرته
دم البرىء زكي الشيب عثمانا
كأنا ما ابيض في أثناء حمرته
نور الشهيد الذي قد مات ظمآنا
كأنه شفق تسمو العيون له
قد قلد الأفق ياقوتا ومرجانا
كأنه من دم العشاق مختضب
يثير حيث بدا وجدا وأشجانا
كأنه من جمال رائع وهدى
خدود يوسف لما عف ولهانا
كأنه وردة حمراء زاهية
في الخلد قد فتحت في كف رضوانا

وعندما نختبر بنية هذه المقطوعة التصويرية لنصف كيفية توظيفها نجد أنها تبدأ بمشهد عينى يتمثل علم الهلال المرفوع كأنه قرآن . وتنساق تداعيات هذا المشهد لتثير ملامح من الفتنة الكبرى يختطفها الشاعر ليضع بها لوحته . فالأحمرار هو دم عثمان ؛ لكنه برىء زكى طاهر ، فليشف إذن عن نور الشهيد الذى يتراءى فى بياض العلم ، ولا يكتفى الشاعر فى حماسه الإنشادى بذلك ، بل يعمد الى مجال آخر وهو الطبيعة وما تغرى به من حب . فيتصور العلم مخصبا بدم العشاق . لكنه دم مسفوح رمزيا مما يجعله لا يثير الفجيعة بل مجرد الوجد والشجن ، ومصدر الشجن فيه هو كبح الرغبة الطبيعية المبررة التزاما بالعفة والطهر ، عندئذ يمتزج الجمال بالهدى ويصبحان طريقا الى وردة متفتحة فى جنة رضوان ؛ البديل الدينى للإشباع الطبيعى العاجل ، وتكتمل بذلك دائرة التصوير بالتقاء طرفى الطهر من عثمان ويوسف . وتستنفذ عندئذ «كأن» وظيفتها التصويرية الملحاحة .

وإذا كان بوسعنا أن نسقط من حسابنا بعض تدويمات شوقى التشبيهية الأخرى لأنها لا تتصاعد بنفس القدر الى مجال التصوير ، كما نرى فى قصيدته المبكرة «عيد الدهر وليلة القدر» فإن فلذة من هذا التدويم المتصل تستحق على قصرها أن نشير إليها . وهى الواردة فى قصيدته الثرية عن أبى الهول إذ يقول :

كأن الرمال على جانبيك

وبين يديك ذنوب البشر

كأنك فيها لواء القضاء

على الأرض أو ديدبان القدر

كأنك صاحب رمل يرى

خبايا الغيوب خلال السطر

وسر التوفيق فى هذه الفلذة بالذات يعود فى ظنى الى إحكام الصياغة وحتمية القافية وتلاحم عناصر الصورة ، أما الصياغة فسوية ناضجة منتظمة لا نتوء فيها ولا اضطراب ، وقد مر بنا ما فى القصيدة كلها من هندسة تركيبية محكمة . وقيمة القافية الناجحة تكمن فى تحويل النهاية المجتلبة للتوافق الصوتى الى ضرورة تحتمها طبيعة التداعى الدلالى ، بحيث اذا ذهبت تبحث عن بديل لها ـ بغض النظر عن الروى ـ لم تعثر على أوفق من نفس الكلمة . وهذه مهارة الشاعرة المقتدر فى استجابته للضرورة المفروضة وتحويلها الى أمر حتمى لا معدل عنه . أما تلاحم عناصر الصورة فهى أقرب ما تكون الى تمثيل حالات شوقى ووعيه الحاد بالذنب وإحساسه القوى بالقضاء والقدر ورغبته المتحرقة فى استطلاع الغيب واستشفاف المستقبل من ثنايا السطر .

* * *

يقول شوقى فى مقدمته لقصيدة «رومة» «الشعر ابن أبوين : التاريخ والطبيعة» وقد اتكأ نتيجة لهذا المفهوم على عنصر التاريخ وحاول استثماره فى قصائده الغنائية ، كما كاد أن يقتصر عليه فى مسرحياته الشعرية ، لكن اعتماده على الطبيعة لا يقف على نفس هذا المستوى الشمولى ، وقد يكون من الشيق إفراد دراسة خاصة لتحليل مكونات الصورة عند شوقى وقياس مصادرها ومعدلات تكرار العناصر الطبيعية والتاريخية فيها ، فهذا من صلب الدراسة الاسلوبية ، على أن يرتبط التحديد الكمى دائما بلون من التكييف الوظيفى ليكشف عما هو جوهرى فى الصياغة الشعرية ، أما أن يكتفى الباحث بمجموعة من الجداول دون أن يربط بينها وبين مستويات الشعر المختلفة فإن هذا لا يفيد النقد كثيرا ، كما لا يفيده ما نراه أحيانا من شدة جفاف لغة النقد الحديث بشكل يعطل لذة المعايشة المحببة للنص والتدرج الذكى فى مواتاته .

ويبدو أن بساطة العناصر الطبيعية لدى شوقى تعود الى قصر نفسه الفلسفى ، فتأملاته وثبات خيالية لإقتناص الحكمة فحسب ، أما أن يعكف على نسج تصور متكامل عن الطبيعة والكون يعتمد على مصادر فلسفية عميقة فإن هذا لم يرد فى حسبانه ولم يهيأ له ، ومن ثم فإن شعره قد يخسر أعز ما فيه بالترجمة ؛ إذ لا يتبقى منه بعد تعديل الصياغة الفذة هيكل دلالى لافت يضمن له إعجاب القراء . فإذا ذهبنا نختبر بعض

قصائده المتصلة بالطبيعة وجدنا ظاهرة التدويم ماثلة فيها بشكلٍ يختلف عما رأيناه من قبل ، فقصيدة «الهلال» مثل تتخذ محوراً لها فكرة دورة الزمن وتكرار الأيام ، والهلال شاهد على ذلك ، بالرغم من فناء الانسان والموجودات وتقلبهما . ومطلعها نص قريب المأخذ فى هذا الصدد :

سنون تعاد ودهر يعيد

لعمرك ما فى الليالى جديد

والنموذج الاسلوبى الملائم لهذا بطبيعة الأمر هو الطباق ، فهو الذى يمكن الشاعر من المقابلة بين آدم والوليد . والقريب والبعيد ، وبين حالتى طيبة من العمران والقفر :

وطيبة آهلة بالصعيد

وطيبة مقفرة بالصعيد

وهو الذى يجعل شاعرنا يستحضر المتنبى الذى لا يغيب كثيرا عن وجدانه فى قوله :

يقولون يا عام قد عدت لى

فياليت شعرى بماذا تعود

كما يستحضر شاعر الثمانين وشكواه :

ومن صابر الدهر صبرى له

شكا فى الثلاثين شكوى لبيد

وليس من همنا أن نتعرض هنا لتصور شوقى لمفهوم وحدة قصائده عندما يضع خطا فاصلا ليبرز الجزء التالى منها بعنوان «منظر الشروق والغروب فى عالم الماء من أعلى السفينة» بطريقة التقسيمات التى تحرص عليها الكتب المدرسية المساعدة فى محاولتها لزيادة تطفيل القارىء وهدهدة غبائه ، ولكن ما يعنينا هو لجوءه فى هذا القسم التالى لإجراء التدويم المتراوح فى ثلاث فقرات ، أولها :

وهذا المنير القريب القريب

وهذا المنير البعيد البعيد

وهذا المنير الذى لن يرى

وهذا المنير وكل شهيد

وثانيها فى قوله :

من النار لكن أطرافها

تدور بياقوتة لن تبيد

من النار لكن أنوارها

إلهية زينت للعبيد

وثالثها فى قوله :

وقد تتجلى إذا أقبلت

بنعمى الشقى وبؤس السعيد

وقد تتولى إذا أدبريت

وليس بمأمونة أن تعود

وقد تدين بعض قصائد شوقى للطباق كنموذج اسلوبى فريد يحقق لونا من الازدواج او الثنائية التى تلذ للمتذوق عندما تتيح له فرصة المشاركة فى أداء الدلالة واكتشاف لعبة التقابل المضطرد ؛ مما يجعله مساهما فى خلق النظام وتحديد معالمه . وهو نموذج شاع لدى شعراء الاندلس بشكل واضح خاصة عند ابن خفاجة ، وابن زيدون ؛ إذ اكتسف لديهما ابعادا متميزة تستحق التأمل ، وينجح شوقى فى توظيفه فى حالات كثيرة ، منها مثلا «نهج البردة» التى يمكن أن تعد من أقوى معارضاته وأشدها رصانة . لكن درجة تكرار الطباق فيها عالية حتى ليحتوى البيت الواحد منها على طباقين فى كثير من الاحيان . فالبيت الأول فيه تقابل بين القاع والعلم والحل والحرم ، والثانى يقوم التقابل فيه بين عينى الجؤذر ـ صنو الألفة والوداعة ـ وبين الاسد ، كما يكرر الطباق الأول بين القاع والأجم ، ولا يسعنا اذا تحدثنا عن مطلع هذه القصيدة إلا أن نتوقف عند الخلل الملحوظ فى إقحام بيت من الحكمة بين بيتى غزل هكذا :

جحدتها وكتمت السهم فى كبدى
جرح الأحبة عندى غير ذى ألم

رزقت أسمح ما فى الناس من خلق
إذا رزقت التماس العذر فى الشيم

يا لائمى فى هواه والهوى قدر
لو شفك الوجد لم تعزل ولم تلم

فالبيت الثانى على جماله المفرد وقوته البيانية لا يكاد يمت بصلة لنظرة الحبيب ومصرع العشاق ولوم الخلى للشجى ، وليس أمامنا لتفسير هذا المأخذ إلا أمرين : فإما أن نسلم بما يروى عن شوقى أحيانا من أنه كان ينظم قصائده جملة من الأبيات المفردة يدفع بها الى كاتبه ليرتبها كما يتراءى له ومهما كان اجتهاده فليس بشاعر يدرك مواضع القول وروابط القصائد مما يجعله يقع فى التعسف أحيانا كما حدث فى هذا المقام ، وإما أن هذا الترتيب من صنع شوقى نفسه ، لكن لما كان غزله صوريا بحتا وشكليا لا صلة له بعالم الحب الحقيقى أو الإنسانى فقد أتاح له فرصة الانسلاخ من السياق والتأمل فى شىء خارجى ثم العودة اليه دون حرج .

وقد يعزز ذلك الفرض أن أغزل بيت فى هذا المطلع ـ حسب تقدير بعض النقاد :

يا ناعس الطرف لا ذقت الهوى أبداً

أسهرت مضناك فى حفظ الهوى فنم

ليس فيه من روح الشعر سوى هذا الطباق المتراكب بين ناعس وأسهرت ونم ، أما أن يدعو حبيب لحبيبه بألا يذوق الهوى ـ هواه ـ فليس ذلك من تحرق العشاق ولهفتهم للاستجابة ، وكل ما فيه إنما هو رقة الغزل الصورى وتقليده الشكلى ، ولعل هذا النوع من المراس الوصفى كان أنسب الأنواع لمن يتهيأ للمديح النبوى ويقنن عواطفه كى تنساب بعد ذلك دافئة فى التيار

الدينى المستثار .

وقد يعتمد التدويم لدى شوقى على تكرار الأدوات بإيقاع منتظم ؛ سواء كانت أدوات استفهامية أم شرطية ، وبوسعنا أن نورد لذلك كثيرا من النماذج ، لكننا سنكتفى ببعض الأمثلة الدالة ، من ذلك قوله فى قصيدة «شهيد الحق» :

إلام الخلف بينكم إلاما ؟
وهذى الضجة الكبرى علاما ؟
وفيم يكيد بعضكم لبعض
وتبدون العداوة والخصاما ؟
وأين الفوز لا مصر استقرت
على حال ولا السودان داما ؟
وأين ذهبتم بالحق لما
ركبتم فى قضيته الظلاما ؟

فهنا تتوالى الأدوات الاستفهامية فى تدويم متواصل خمس مرات فى أربعة أبيات متتالية ، وتتكرر الأداة الأولى أول الشطر وآخره مما يختط للقصيدة مجرى متحركا متوثب الصياغة ، ويضمن لها درجة عالية من الغنائية ، ولا يلبث الشاعر أن يضم الى هذه الوسيلة الاسلوبية وسيلة أخرى تتمثل فى التدويم بصيغة الشرط بتكرارها ست مرات على مراحل متقاربة أولا ثم متباعدة فى نهاية الأمر . مما يحدد إطار التراوح بين التدويم بالاستفهام والشرط والمخالفة بينهما فى القصيدة ،

فيقوم كل منهما بتعميق المجرى الدلالى الأخير لها . ومن مطالع شوقى القوية التى استطاع أن يوظف فيها الاستفهام حتى يصل الى درجة التدويم الذاهل ما يستهل به قصيدة النيل فى قوله :

من أى عهد فى القرى تتدفق ؟
وبأى كف فى المدائن تغدق ؟
ومن السماء نزلت أم فجرت من
عليا الجنان جداولا تترقرق ؟
وبأى عين أم بأية مزنة
أم أى طوفان تفيض وتفهق ؟
وبأى نول أنت ناسج بردة
للضفتين جديدها لا يخلق ؟

ولعل القارىء يلاحظ معنا إمكانية هذه القراءة التى تدخل فى اعتبارها الجانب الدلالى مضافا الى التوقيع الموسيقى . ويدرك أنها لا تخل أساسا ببنية القصيدة ، بل تساعد بالأحرى على إبراز المقاطع والأجزاء الحقيقية للجملة الشعرية ، وتجرح قليلا حائط النظم المتجمد الذى يحيل شكل كتابة الشعر الى شفرة تعمل بصفة منعزلة عن شفرة التوصيل الشعرى للقصيدة . ولا يعتبر هذا الملمح غريبا عن مركز اهتمامنا الآن ، لأن تكرار القوالب العروضية المتوالى دون تبديل واضح ، ودعم هذا التكرار الحرفى بشكل الكتابة ، يحيله الى عامل قوى يؤدى الى الرتابة المملة التى توازى تكرار القطع

المتساوية فى تكوينات الفسيفساء فى الزخارف العربية . والتدويم الذى نتحدث عنه هو محاولة الشاعر لتوظيف التكرار للتعميق الدلالى والإمعان فى التطريب الموسيقى لنفى الرتابة والجمود ، كما أن حركات التجديد ـ سواء فى التكوينات العروضية أم فى شكل الكتابة ـ ليست سوى استجابة لحس جمالى حديث يجنح الى كسر عامل الرتابة وإيجاد لون من الفوضى المنظمة فى التشكيل لخلق إمكانيات توافقية أعمق وإشباع لذة جمالية أكثر يقظة وحداثة .

وقد يستخدم شوقى لونا آخر من التدويم يتمثل فى تكرار مجموعة من الأنماط النحوية ـ لا بكلماتها ذاتها ـ وإنما بتراكيبها المميزة ، مما يجعلنا نستشعر شيئا من الألفة الناجمة عن تكرار النموذج النحوى وإشباع ما نتوقع من إيقاعات . كما نرى مثلا فى أندلسيته الشائقة التى لا يكف الدارسون عن اقتطاع فلذات منها انتظاراً لمن يخضعها فى جملتها لدراسة أسلوبية متكاملة ؟ تحلل أولا علاقاتها العديدة بنونية ابن زيدون من الوجهة التعبيرية والهيكل الموسيقى الداخلى على وجه الخصوص ، ثم ترصد محاور صياغتها ومستوياتها الشعرية وكيفية توظيفها لإنتاج الدلالة الأخيرة ، ويهمنا منها الآن ما يتصل بتكرار الوحدات النحوية فى مثل قوله :

سقيا لعهد كأكناف الربى رفة
أنَّى ذهبنا وأعطاف الصبا لينا
إذ الزمان بنا غيناء زاهية
ترف أوقاتنا فيها رياحينا
الوصل صافية والعيش ناغية
والسعد حاشية والدهر ماشينا
والشمس تختال فى العقيان تحسبها
بلقيس ترفل فى وشى اليمانينا
والنيل يقبل كالدنيا اذا احتفلت
لو كان فيها وفاء للمصافينا
والسعد لو دام والنعمى لو اضطردت
والسيل لو عف والمقدار لو دينا

والأمر اللافت فى هذا النمط من التدويم هو ضرورة أن يكون متراوحا ؛ إذ لو توالى كله لأصبح ثقيلا وانعكس تأثيره ، فأكناف الربى تجد ترجيعها فى أعطاف الصبا ، والبيت الثالث يكرر وزن «الفعل فاعلة» ثلاث مرات تكسر القافية حدة رتابتها وتراوح فيها ، كما يراوح البيت الرابع قبل أن يصب فى النمط الأخير الذى يصل فى إلحاحه الى أقصى درجة من التدويم باستخدامه لصيغة الشرط . وقد يضاف الى النمط النحوى تكرار كلمة محددة كما نجد فى قصيدته الشهيرة «قم ناج جلق» إذ يقول :

الملك أن تعملوا ما اسطعتموا عملا
وأن يبين على الأعمال إتقان
الملك أن تخرج الأموال ناشطة
لمطلب فيه إصلاح وعمران
الملك تحت لسان حوله أدب
وتحت عقل على جنبيه عرفان
الملك أن تتلاقوا فى هوى وطن
تفرقت فيه أجناس وأديان

ولا شك أن الصبغة الحكمية المباشرة لهذه القصيدة قد حرمت التدويم من أن يوظف فى ميكانيزم تصويرى يثرى القصيدة بعناصر شعرية فائقة . ويمكن أن يعد من هذا النوع من التدويم النحوى تكرار الشرط ، وهو كثير عند شوقى مثل قوله فى الهمزية :

فإذا سخوت بلغت بالجود المدى
وفعلت ما لا تفعل الأنواء
وإذا عفوت فقادرا ومقدرا
لا يستهين بعفوك الجهلاء
وإذا رحمت فأنت أم أو أب
هذان فى الدنيا هما الرحماء

ثم تستمر الصيغة بهذا النمط حتى تبلغ أربعة عشر بيتا متتاليا ، مما يبرز كثرة اتكاء شوقى على هذا اللون من التطريب

وترحيب متلقيه به .

فإذا ما اتصل التكرار بوحدات صغيرة ـ مثل الصيغ الصرفية ـ فإن وروده متناثرا لا يمكن أن يعد من قبيل التدويم ، لأنه لا يكاد حينئذ يلحظ ، وميزة التدويم الرئيسية هى التدويم المنظور ، أما إذا جاءت هذه الصيغ متتابعة لاهثة فإن ذلك يحقق قدرا هاما من التدويم ؛ كما نجد فى قصيدته عن چنيف وضواحيها :

والماء من فوق الديار وتحتها
وخلالها يجرى ومن حول القرى
متصوبا متصعدا .. متمهلا
متسرعا متسلسلا متعثر

فهذه الصيغ الست الأخيرة تشعرك بحضورها نتيجة لتواليها المتدفق ، ولو جاءت مبعثرة فى عدة أبيات لما برزت أمامنا ، مع أن البيت الأول يمهد لها بنوع آخر من الإلحاح الذى كان يسميه نقادنا القدماء باستقصاء المعنى ؛ فالماء يسرى عبر هذه الديار محيطا بها من جميع الأبعاد ، وكل ما يأتى بعد ذلك فى الصيغ التالية فهو تصوير لحركة هذا الماء يمعن أيضا فى استنفاذه لكل إمكانيات الحركة المنظورة . على أن هنالك صيغا أخرى فريدة لها عند شوقى ارتباطات أثيرة ؛ منها صيغة «فاعلات» التى كثيرة ما تأتى فى شكل تدويم متواصل ، وهى بطبيعتها مؤنثة مما يكاد يقصرها على مجال محبب هو الغزل ،

وقد جاءت سبع مرات فى قصيدة «تكريم» ابتداء من المطلع :

بأبى وروحى الناعمات الغيدا

الباسمات عن اليتيم نضيدا

الرانيات بكل أحور فاتر

يذر الخلى من القلوب عميدا

كما جاءت تسع مرات متتالية فى قصيدته عن الانقلاب العثمانى وسقوط السلطان عبدالحميد ، وقد عيب عليه حينئذ أن يجعل الغزل بأوانس قصور الخلافة مركز الثقل فى القصيدة عند قوله :

أين الأوانس فى ذراها من ملائكة وحور

المترعات من النعيم الراويات من السرور

ونشهدها مرة أخرى فى سبع صيغ فى مطله «نهج البردة» عند قوله :

من الموائس بانا بالربى وقنا

اللاعبات بروحى السافحات دمى

السافرات كأمثال البدور ضحى

يغرن شمس الضحى بالحلى والعصم

وهى من أعذب أبيات القصيدة وأحفلها بالشعر وإن لم تكن ذائعة الشهرة نتيجة لتجاوزها عند اختيار الأبيات المنشدة ذات الإيقاع الدينى الصارم .

وقد يمثل فى نهاية الأمر نقطة ارتكاز أخيرة فى القصيدة تتكثف بها فاعلية الصيغ المتدفقة وتتمركز العملية الغنائية عبر لحظات التدويم الجامعة ، كما نجد فى قصيدة شوقى «على قبر نابليون» إذ يقول :

قم تر الدنيا كما غادرتها
منزل الغدر وماء الخادعين
وتر الحق عزيزا فى القنا
هينا فى العزل المستضعفين
وتر الأمر يدا فوق يد
وتر الناس ذئابا وضئين
وتر العز لسيف مخرق
فى بناء الملك أو رأى رصين
سنن كانت ونظم لم يزل
وفساد فوق باع المصلحين

وينبغى أن نقاوم إغراء التسرع باستنتاج رؤية شوقى للحياة من خلال هذه الأبيات ؛ إذ إنه لاستخلاص هذه الرؤية لابد من اعتصار شعره بمنهج مختلفة ، واستقطار جميع ظواهره الاسلوبية للعثور على معادلها الفلسفى الصحيح ودلالتها الكاملة ، وكل ما تقدمه لنا هذه الأبيات إنما هو ما تراءى لشوقى لحظة حديثه عن نابليون ، وقدر كبير منه منتزع من أفواه الشعراء السابقين عليه ، فنجد فيها ريح المتنبى القنوط ، أو تجدها مكانا عاما

يلتقى فيه كل الشعراء ، فإذا ما حاولنا أن نكتشف فيها شيئا من التصعيد التصويرى أو الرمزى وجدناها خالية فقيرة ، مما يحيل رنينها الملحاح الى مجرد قرع طبل لا تنضم اليه أوتار أو أنفاس أخرى تحيله الى عمل شعرى معطاء .

بيد أن هذا الملمح الأخير لا ينبغى أن يصرفنا عن استحضار بقية ما سبق أن أشارت اليه هذه الملاحظات الاسلوبية فى محاولتها للاقتراب من شعر شوقى من بابه الرئيسى ؛ وهو فى تقديرنا باب الصياغة الآسرة ، والتوظيف الذكى لوسائلها على تفاوت فى التوفيق عن تصعيدها الى بقية مستويات الشعر المركبة .

* * *

البنية الدالة وإشكالية المنهج

إذا كان المنهج فى تعريفه العلمى ، يتمثل فى مجموعة العمليات التى تنتظم فى نسق متدرج ، يفضى الى نتيجة ما ، فإن إشكاليته تبرز عند صعوبة التحديد الواضح لطبيعة هذه العمليات ، أو ترتيبها بالشكل الذى يجعلها تؤدى بسلاسة الى النتيجة المنشودة ولا يزال نجاح المنهج التجريبى فى العلوم الطبيعية يمثل تحديا مزمنا للعلوم الانسانية ، بيد ان الانجازات اللافتة التى حققها عدد من هذه العلوم فى القرن الحالى ، اكد ضرورة التزام المناهج العلمية فى بحثها ، بعد ان تجاوزت مرحلة المشروعية وأصبحت مطالبة بالتكيف مع اشكالياتها الخاصة .

وكلما كانت الظواهر المدروسة اشد تعقيدا ، واكثر تأبيا على ان نمسك بأطرافها ماديا ،كانت ادوات بحثها بحاجة ملحة الى التجدد والتحديث . ولما كانت اللغة هى ابرز مظهر لعبقرية الانسان فان ارقى أشكالها ـ وهو الادب ـ يعد فى ذروة الظواهر المركبة ، مما يجعل بعضنا يتساءل : هل ثمة امكانية لاتباع

منهج علمى فى فهم هذا الادب ونقده ؟ وهو تساؤل يمثل على سذاجته العقدة الاولى فى منظومة إشكالية النقد الادبى .

ولكى نقترب من ادراك أبعادها سنمضى فى تحليلها خطوتين :ـ

إحداهما تأملية تعتمد على سبر غورها نظريا ، بغرض مكوناتها الاولى ، ومواجهة معارقاتها الاخيرة ، والاخرى تجريبية تختار فيها نموذجا أدبيا عشوائيا ونجرى عليه اختبارا تطبيقيا ، بإخضاعه لاهم المناهج النقدية المعاصرة ، لنرى ما بينها من تمايز وتداخل ، ونلمس فاعلية كل منها فى الكشف عن الخواص المميزة فنيا للنص المختار ،وقدرتها على اختراق عالمه ، وفهم كيفية ادائه لوظيفته الاساسية ، ونتبين بعد ذلك مدى ضرورة المنهج ، وعمق إشكاليته .

من ابرز مظاهر النقد المعاصر ، وأشدها خطرا فى سن إشكاليته ، تجاور اتجاهاته ، فهى لا تنتظم فى نسق تاريخى يعتمد على نموذج التطور والتعاقب الزمنى ، كما كان شأن المذاهب الادبية الى حد ما فى القرون الثلاثة الماضية . إذ تنبثق من واقع حضارى بطىء الصيرورة ، وتتلاحم أطرافها فى الاقطار المختلفة . وتتداخل دوائرها ـ جزئيا ـ فى بعض ، لكن نقطة ارتكازها سرعان ما تمتحور فى بؤرة زمنية تشهد مولودها ، واخرى تمثل ذروة ازدهارها وتوهجها ، وثالثة تشير الى غروبها عن مركز الافق التاريخى ، ولعل امثلة الكلاسيكية والرومانتيكية وما تلاهما من مذاهب خير شاهد على طبيعة هذا

النسق المتوالد فى الثقافة الغربية إبداعا وفكرا أدبيا .

على أنه ينبغى لنا ان نتمثل حقيقة أخرى وهى ان هذا الوضع قد اختلف عندنا فى العالم العربى ، فعندما اخذنا فى التعرف على هذه المذاهب ، وخضع بعضنا لتأثيرها ، فقدت أهم سمتين لها ، وهما تجذرها فى الواقع الحضارى المباشر ، استجابة لتطوره الداخلى ومعطيات ذاكرته التاريخية ، كما فقدت عنصر التعاقب فى خط زمنى مستقيم ، فعلقت أمشاجها بنا دفعة واحدة ، وتحولت من مذاهب تعتمد على مرتكزات فلسفية متكاملة ،ومبادىء نظرية متنامية الى بعض الاختراقات الفردية ، والنزاعات المحدودة الاثر ، وعملت كلها متزامنة على اعادة ترتيب مجالنا الادبى ، وتوجيه انتاجه ،

واذا كان بعض مؤرخى العلوم يرى ان الاحداث والفتوح المعرفية الكبرى ، خلال تطور أى علم ، توقف التراكم المستمر للمعرفة ، وتقطع تقدمها البطىء ، وتدفعها الى دخول عصر جديد؛ إذ تفصلها عن اصلها التجريبى ، ودوافعها الاصلية ، وتنقيها من تعقيداتها الخيالية ، فيتحول التحليل التاريخى من البحث عن البدايات الصامتة ؛ الى البحث عن نمط جديد من العقلانية ؛ وعن أثارها المتنوعة ، مما يؤدى الى وجود حقب علمية يمكن ان تخلق ما يسمى بالقطيعة المعرفية[١] ؛ فإن بوسعنا ان نؤكد ان التحول الجذرى الذى بدأ فى دراسة علم اللغة ، وتعداه الى الانثروبولوجيا وعلوم النفس والاجتماع والاقتصاد والتاريخ وغيرها قد انتهى الى احداث

هذه القطيعة المعرفية فى مجال النقد الادبى فى العالم ، مما اذن بحلول حقبة جديدة شهدت تحولا اساسيا فى مبادئه ومنطلقاته ، أذا اصبحت تتمثل فى حصاد التجربة العلمية ونتائجها المعرفية فى علوم الانسان والطبيعية مما لا يرتبط بمجتمع خاص ، ولا يقتصر على احدى الامم وان كانت هى التى ابدعتها اصبحت الارض ـ كما نشهد الان ـ قرية صغيرة ، وأن كانت ظالمة ، وأضحى الذى يحرم نفسه من ثمار هذه الانجازات بأية دعوة يتنسك بها يحصر نفسه ، دون ان يفيد سواه .

بيد أن هذه المنطلقات ، لا تتساوى فى أهميتها لدى جميع الناس ، ولا تؤدى بالضرورة إلى التوحيد الالى أو القياسى للنموذج المعرفى المعتمد عليه ، فاشتجرت منها أفنان منهجية متزامنة ، ترتضى التعايش والتلاقح ، وتتدعم مقولات كل منها بعمليات التماس والتباين ، فهى لا تفتأ تعدل من مواقعها فى حركة جدلية تشف عن اعلى قدر من الخصوبة والحيوية فى الدراسات الانسانية ؛ بحيث يدخل كل انجاز فى ذاكرة العلم ، مهما كان مصدره ، ويعكس تجدد المصطلحات وعى الباحث بالمتغيرات الحقيقية فى المنهج فيتخلى ، لصالحه ـ عن لوثة المذهبية الضيقة ، ليطور معارفه وأدواته .

والسمة الاخرى الغالبة على النقد المعاصر . استقلاله الفكرى عن الادب ، وإذا أصبح النص مجرد مادة يجرب عليها الناقد أدواته وإجراءاته التحليلية ، لكنه لا يستخلص

منها مكوناته النظريه والفكرية . بينما كان الاديب ـ فيما مضى ـ الشريك الاول للناقد فى تخليق التيار الفكرى والمذهبى ، بل كان هو الذى يملى عليه مبادئه ، ويضع له المنظومة المذهبية فى أعمال إبداعية كبرى لا يسع الناقد الا تحريرها ، وكثيرا ما كانت مقدمات بعض هذه الاعمال بمثابة بيانات متبلورة تعلن تأسيس المذاهب كما حدث فى مجمل التيارات التى سبقت منتصف القرن الحالى ؛ وقد لمح « إليوت » ببصيرته النافذة بداية هذا التحول فى علاقة الادب بالنقد عندما قال « ان نمو النقد مظهر من مظاهر نمو وتغير الشعر ، ونمو الشعر مظهر للتغير الاجتماعى ، ويبدو ان اللحظة الحاسمة فى ظهور النقد (أى استقلاله) هى تلك التى لا يصبح الشعر فيها تعبيرا عن عقل الشعب كله »

ويتركز التحول الجذرى ، فى منظور النقد ، منذ ذلك التاريخ ، فى استقلاله المنهجى عن الادب ، واعتماده على معطيات تحليلية . ومنطلقات علمية ، ترتبط بتطور العلوم الانسانية . وتصلح للتطبيق على أى ابداع أدبى دون تمييز فى الزمان والمكان ، لم تعد أشكالية النقد اختلاف المهاد الايديولوجى لكل مذهب ، وسهولة محاكمة الاديب برصد مخالفته لغيره ، بل أصبحت تكمن فى ضرورة تفادى تسليط أيديولوجية الناقد على الاديب ، من خلال دخوله الماهر فى لعبة الدلالة بالتأويل البعيد وحتمية حفاظه على قدر من الحياد

العلمى فى موقفه من النص ، دون اغفال متعمد لسياقاته المتعددة .

وقد نجم عن ذلك أن الادباء أصبحوا يشعرون بأنهم غرباء عن الداروهم اصحابهم ، اصبحوا لايفهمون اعمالهم وقد ترجمت الى اشكال هندسية أو معادلات رياضية فاتجه نمو الحركة النقديه الى المراكز البحثية فى الجامعات والاوساط الاكاديمية تكونت فى العالم كله ارستوقراطية نقدية مغلقة ، وسقط حاجز من التباعد بين المبتدعين والباحثين والقراء ، وساعد على ذلك تغيير ـ على مستوى اخرى فى الوظيفة النقدية فلم تعد مهمة الناقد اصدار الاحكام التقيمية المباشرة ، لقد تخلى عن دور المعلم الذى يصحح التجارب معياريا بقياسيها على جملة مبادىء أيديولوجية أو بلاغية مسبقة . لم يعد بوسع الاديب ان يتوقع حصوله على الدرجات النهائية ، وجوائز المجد الفنى عقب كل بحث نقدى ، لم يعد الاعتراف النقدى هو « الدمغة » التى تضعها مصلحة الموازين على القطعة الذهبية فتجعلها ذهبا ، فإذا لم توضع فقدت قيمتها وإن لم تتغير طبيعتها ،لعقد تنازل النقد المعاصر ـ طالعا ـ عن عرش التقتيم واثر تأجيل الحكم فى قضايا الادب ، ومد جلسات المداولة والنظر الى ما لا نهاية ، لكن كثيرا من الادباء والقراء ينتظرون على باب المحكمة ، والحياة الادبية مازالت تطالب بقضاة وهنا يكمن طرف من إشكالية النقد المعاصر ، فهو يحاول التفهم دائما ، ويبغى التخلى عن السلطة ويحترم حرية للمبدع ولا

يزيد التورط فى بيعه احد ، ولكنه مع ذلك لا يستطيع ان يمضى بعيدا فى زهده واستقلاله ، فالقيمة ، بالمعنى العميق للكلمة . لا تنفصم عن التأويل ، وفهم الشعر تصور لعناصره الاساسية ، والقيمة الصحيحة تولد من الفهم الصحيح على حد عبارة « ويليك » واذا نظرنا الى التفسير على انه هدف النقد وثمرة التذوق ، فلا معدى لنا عن ربطة بالقيمة ، أى بمصدر المعانى ، لا بالمعانى قائمة بذاتها . . . ونحن نزعم ان النقد يمكن ان يكون علما . ولكن بغير المعنى الوضعى التجريبى للعلمية . وذلك اذا اعتمد التذوق . الذى يشتمل على الادراك والتجربة الجمالية معا ، اساسا له [٢] كما يقول شكرى عياد فى احدث دراساته ، الا ان مفهوم التذوق لديه ذو صبغة صوفية اكثر منها علمية ، وهو يعتمد على اخلاق الناقد لا على دقة المنهج ، وكان فوكيما يقول : « على كل نظرية ادبية ان تقيم طبيعة الدراسة العلمية للادب على ضرورة الفصل بين التقييم والتأويل ، وان تنمى مناهجها بحيث تضمن لملاحظات الناقد ونتائجه ان لا تختلط برغباته واحكامه

فالمبادىء النقدية الحديثة ، كما يقول فرأى الذى يستشهد ببعض مشاهد منه شكرى عياد نفسه ينبغى ان تنبت من الفن الذى تعالجه واول ما يجب ان يفعله الناقد ان يقرأ الادب ان يجرى بحثا استنباطيا لحقله الخاص ، ويدع لمبادئه النقدية ان تكون نفسها بمعرفة هذا الحقل[٣] على ان هذه المبادىء ليست ثابتة بل هى فروض علمية متنامية متغيرة ، وهذا وجه

اشكاليتها وبعدها عن القيمة الثابتة . وقد وضح منظر شكلى ؛ فى بداية الدعوة الى علمية النقد ؛ تصورهم لطبيعتها بقوله : « اننا نضع المبادىء المحددة ونوسع رقعتها بقدر ما تسمح به المادة المدروسة ، فاذا اقتضت المادة مزيدا من تكييف المبادىء او تعديلها مضنيا فى هذا النهج ، ومن هذا المنطلق فان نظرياتنا نفسها تخيب املنا نسبيا كما يحدث فى كل علم ، إذ ان هناك اختلافا بين النظرية والمعتقدات ؛ لا يوجد علم ثابت . وحيوية اى علم لا تقاس بمدى كفاءته فى تأسيس الحقائق ، بقدر ما تقاس بمدى ما يستبعد من اخطاء[٤] ولقد كان تبنى النقد لمذهبية الادب وإطلاق احكام القيمة عايه من المراحل التى يجهد فى تجاوزها خلال مسيرته العلمية الشائكة .

وربما كان التجسيد البين . لاشكالية المناهج النقدية الحديثة يتمثل فى لغتها التى تعتبر أبرز تجليات القطيعة مع عاداتنا التعبيرية المألوفة والتى تعتمد على التكرار والعفوية فلغة النقد المعاصر تخيب ظن المتلقى المترقب للانماط الانشائية السائدة واذا كان النقد يتقدم تدريجيا فى معرفة الظواهر الادبية ؛ باستحداث الادوات والمناهج المرهفة ، ويستوعب معطيات علمية عديدة . فانه قد يستعير بعض مصطلحاتها دون توضيح لاطارها المرجعى مما قد يؤدى له تداخل النظم والغموض وقد يستخدم كلمات جديدة لم تحفظ تعريفاتها ؛ ولم تتحدد بالتكرار مدلولاتها . كما قد ينحو الى العالمية والقفز على حواجز اللغات القومية ، وكسر مدلولاتها ، وكسر تقاليدها فى الصياغة لتوحيد

مقولاته ومفاهمية .

إن النقد يمثل تكنولوجيا الأدب وقد تطور من الانماط اليدوية البدائية الى أكثر أشكال المعرفة تقدما وتعقيدا ، وحملت عبء هذا التعقيد ؛ إذ أنها لغة منقسمة على ذاتها ؛ إنها تصف لغة اخرى . فهى علمية وأدبية معا . وكما يقول احد أعلام هذا النقد الحديث . واصعبهم لغة ، وهو « بارت » إن علم الادب لا يمكن بأى حال ان تكون له الكلمة الاخيرة على الادب والمعضلة الجوهرية فى تقديرى ليست هى نظرية علم الأدب ، بل هى لغة علم الأدب . ان الحركة العميقة للناقد قد تتمثل فى تحطيم اللغة الواصفة وذلك استجابة لمقتضى من مقتضيات الحقيقة ، فالكتابة لا تستطيع ان تكون فى نهاية التحليل موضوعية ، لان الموضوعية ما هى الا متخيل من بين متخيلات أخرى واللغة الواصفة العلمية هى شكل لاستلاب اللغة ؛ وإذن يجب انتهاكها . وذلك لا يعنى تحطيمها . وفيما يخص اللغة الواصفة النقدية ؛ فإننا لا نستطيع أن نقلبها الا باقامة نوع من التشاكل بين لغة بين لغة الادب والخطاب عن الأدب(٥) فصعوبة النقد الحديث فى لغته من اهم تجليات إشكاليته وهى لا تقتصر على لغة دون الاخرى ؛ لانها لصيقة بدرجة تعقيدة وطرحة للاسئلة التى تحاول فض اسرار الابداع وتشريح النص حل الساعة وتركيبها ومعرفة كيفية قياسها للزمن بدلا من الاكتفاء بقراءة نتائج هذا القياس .

على أن السمة المشتركة الاخيرة ، التى تجمع بين كل المناهج النقدية الان ، أو بين معظمها على الاقل فى هذا العصر ، هى انها جميعا تبحث عن أبنية العمل الادبى، كى تعثر على دلالته ، وتدرك كيفية قيامه بوظيفته ، وهنا يكمن الملمح الاخير من الاشكالية ، الذى نود الانتقال بعده الى النموذج التجريبى .

ويشرح مفكر لغوى ناقد طبيعية هذا الملمح بقوله : « ان الباحثين فى الادب قد اقترفوا خطأ جسيما - من الوجهة النظرية - عندما اخذوا من علم اللغة مصطلح البنية بشكل سطحى دون ثقافة لغوية حقيقية . فعزلوه عن جهازه ؛ فمنذ « سوسيير » ومهمة عالم اللغة تتمثل فى ان يميز فى مختلف الوقائع اللغوية الأبنية المناسبة ؛ أى ذات الوظيفة . وإذا كانت هناك جدوى من استعارة مفهوم البنية فى النقد الادبى فهى تتوقف على إدراك هذه الحقيقية : وهى أنه ليست كل الابنية التى يمكن اكتشافها فى العمل الادبى مناسبة ؛ أى ذات وظيفة فنية وجمالية فى الادب ؛ فالبنية الماثلة فى الراوية مثلا يمكن أن تشير الى شىء فى عملية الابداع ، أو فى سيرة المؤلف الذاتية او تضيف لنا معلومات عن قصده او مكان يشغله وقد تكون هناك بنية اخرى ذات وظيفة تاريخية او اجتماعية أونفسية ، أو متصلة بتاريخ الادب والثقافة ، لكن التركيز عليها لا يقدمنا كثيرا فى مجال تأمل العمل الادبى فى حد ذاته . واكتشاف دلالته . ما لم نبرهن على ان هذه البنية ، الابداعية

أو الاجتماعية ، تسهم اساسا فى خلق التأثير الفنى على القارىء ؛ أى مالم تتصل بوظيفة الادب الجمالية(٦)

ولكى نتبين ذلك عمليا ، فلنقرأ معا اول مقطوعة شعرية غزلية نجدها فى الشوقيات حتى نستروح طرفا من عبق الشعر المحبب ، ونستعيد بعض محفوظاتنا الاثيرة . ونمارس لوناً من النقد التجريبى الشيق ؛ وهو نموذج اخترناه عشوائيا لأنه أول نص غزلى فى الديوان ، يقول شوقى : ـ

خدعوها بقولهم حسناء والغوانى يغرهن الثناء
اتراها تناست اسمى لما كثرت فى غرامها الاسماء؟
إن رأتنى تميل عن يكأن لم تك بينى وبينها اشياء
نظرة فابتسامة فسلام فكلام فموعد فلقاء
يوم كنا و لا تسل كيف كنا نتهاوى من الهوى ما نشاء
وعلينا من العفاف رقيب تعبت فى مراسه الاهواء
جاذبتنى ثوبى العصى وقالت انتم الناس ايها الشعراء
فاتقوا الله فى قلوب العذارى فالعذارى قلوبهن هواء

اخذ البيت الرابع فزاد قوله :ـ

نظرة فابتسامة فسلام فكلام فموعد فلقاء
ففراق يكون فيه دواء أو فراق يكون فيه الداء(٧)

وسأحاول ان اقترب من هذا النص الصغير بإيجاز فى ثلاث حركات تمثل اهم الاتجاهات المنهجية فى نقد الشعر على المستويات الاجتماعية والنفسية والبنيوية لنبتين ـ كما قلنا ـ قدرة

كل منها على اختراق عالمه ، وكشف بنيته الدالة ، وتحديد شعـريتـه ، ولتبـرز إشكـاليـة هـذه المنـاهـج فى تراكيبهاوخصوصياتها .

على ان هذه المقطوعة لها حكاية تواتر الحديث عنها وهى تمثل مهادا تاريخيا لها . وينبغى قبل ان نشرع فى تحليلها ان نسمع لشهادة شوقى حولها ، فى مقدمة طبعته الأولى للشوقيات اذ يقول :ـ

« قرعت أبواب الشعر ، وأنا لااعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم ، ولا أجد أمامى غير دواوين للموتى لا مظهر للشعر فيها ، وقصائد للاحياء يحذون فيها حذو القدماء ، والقوم فى مصر لا يعرفون من الشعر الا ماكان مدحا فى مقام عال ؛ ولا يرون غير شاعر الخديوى صاحب المقام الاسمى فى البلاد ، فمازلت اتمنى هذه المنزلة . واسمو اليها على درج الاخلاص فى حب صنعتى ، وإتقانها على قدر الامكان ، وصونها عن الابتذال ، حتى وفقت بفضل الله اليها . ثم طلبت العلم فى أوربا فوجدتها فيها نور السبيل من اول يوم ، وعلمت انى مسئول عن تلك الهبة التى يؤتيها الله ولا يؤتيها غيره . وأنى لا أؤدى شكرها حتى اشاطر الناس خيراتها التى لا تحد ولا تنفذ . . وإذ كنت أعتقد أن الاوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباغى إبادتها . كالافعوان لا يطاق لقاؤه ، ويؤخذ من خلف بأطراف البنان ، جعلت أبعث بقصائد المديح فى اوربا مملوءة من حديد المعانى ، وحديث الاساليب بقدر الامكان ، الى ان

رفعت الى الخديوى توفيق قصيدتى التى اقول فى مطلعها :
خدعوها بقولهم حسناء ⁂ والغوانى يغرهن الثناء

وكانت المدائح الخديوية تنشر يومئذ فى الجريدة الرسمية . وكان يحرر هذه استاذى الشيخ عبدالكريم سليمان . فرفعت القصيدة اليه وطلبت منه ان يسقط الغزل وينشر المديح ، فود الشيخ لو سقط المديح ونشر الغزل ؛ ثم كانت النتيجة ان القصيدة برمتها لم تنشر . فلما بلغنى الخبر لم يزدنى علما بأن احتراسى من المفاجأة فى الشعر الجديد دفعة واحدة إنما كان فى محلة . وأن الزلل معى إذا استعجلت [٨]

فتاريخ هذه القطعة إذن يعود الى عام ١٨٩٣ تقريبا ؛ أى أن شوقى (١٨٦٨ ـ ١٩٣٢) لم يكن قد جاوز حينئذ الخامسة والعشرين من عمره ؛ كان نزيل فرنسا ، بين باريس ومونبلييه . وهى قطعة من قصيدة مدحية ضاع شطرها الثانى عمدا ، فلم يثبته شوقى فى ديوانه . ولم يعثر عليه جامع الشوقيات المجهولة . الذى وصف هذا الجزء المتبقى معنا قائلا: « هى قطعة فذة . قائمة بذاتها . ليست من نوع الغزل الذى يسبق المديح . هى ابيات حب وتشبيب ، ونفحة باريسية يكاد يفوح شذاها »[٩]

المحكوم بالعفة ؛ اذعانا لقيم الشرف والفضيلة ولكن هذا الهوى لا يلبث ان يجمح ويتقلب ؛ فالفتاة حسناء والمجتمع مفتوح ، والاغراء متصل ، فيصيبها الغرور ، وتتعدد

علاقاتها ، فتتجاهل صاحبها الاول فيعصب برفه باريسيه عليها ، ويتهمها بانها هى المخدوعة فى وسط تهم الخديعة والتامر على المستوى السياسى ، والعلاقات الشخصية . وينكر عليها حسنها . فهى مجرد غانية مغرورة فى مغامرة عابرة بهذا الفهم المضمونى للنص نعرف على موضوعه ونضىء بعض ما يشير اليه فى الواقع التاريخى للبيئتين اللتين كان يتحرك بينهما الشاعر فى شبابه . ولنمط العلاقات الماثلة بين اطرافها والقائم على اقتناص اللذة . ومداراة الاخرين وخداعهم وادعاء الطهر خضوعا للقيم السائدة دون صدق او اخلاص ، ويمكن ان تربط كل ذلك باخلاقيات الطبقة التى يعبر عنها ونمعن فى التحليل حتى ندرك طرفا من رؤيتها للحياة اعتمادا على هذه المقطوعة الشعرية بل يمكننا ان نتخذ هذه القطعة كشهادة على عصرها ، ونوع الحب فيه بالرغم مما يقوله شوقى عنها ، ونستحضر لذلك توظيف شاعر اخر لها لتوضيح المفارقة بين العصرين فعندما كتب صلاح عبدالصبور عن الحب فى هذا الزمان اقام وعيه بالمتغيرات العصرية على اساس الاختلاف مع شوقى إذ يقول :ـ

« الحب يارفيقتى ، قد كان
فى أول الزمان
يخضع للترتيب والحسبان
« نظرة فابتسامة ، فسلام
فكلام ، فموعد فلقاء

اليوم ياعجائب الزمان !
قد يلتقى فى الحب عاشقان
من قبل ان يبتسما
الحب فى هذا الزمان يارفيقى . .
كالحزن ، لا يعيش إلا لحظة البكاء
أو لحظة الشبق
الحب بالفطانة أختنق(١١)

ولن نمضى فى قراءة نص عبدالصبور . لان الوسيلة المجدية لذلك لن تكون المنهج الاجتماعى ولا التاريخى الذى يبحث عن أبنية الوعى ، بل منهج التناحى الشيق الذى يعثر على أبنية الشعر ويبحث فى تراكبها وتولداتها وخضوعها لجدلية الحضور والغياب ونعود مسافة جيلين الى مقطوعة شوقى لنتذكر غنائيتها الفذة الاسرة ، ولنتساءل هل استطاع هذا المنهج الاجتماعى ان يلج بنا عالمها الشعرى الخاص ؟

فاذا انتقلنا الى المستوى النفسى فان التحليل ينطلق عندئذ من تحديد اولى لمركز الثقل فى القصيدة ، على اساس أنه احساس الشاعر المتضخم بذاته ، ونرجسيته المحورة . او المعوضة المنقولة . واستطالة مرحلة المراة الطفولية لديه ويمكن حينئذ ان نعتمد من النص ذاته على المؤشرات التالية :ـ

ا ـ ليس الحس ـ كما يقدمه الشاعر ـ حقيقة مادية متجسدة فى الخارج ، بقدر ما هو كلمات ثناء وإطراء شعرى ؛ فالشعر هو خالق الجمال ، ومن ثم ينبغى ان يكون مولاه والحسناء التى

تميل عن الشاعر تتنكر لرب نعمتها وسيد جمالها . وتكسر بغرورها زهوة ونرجسيته المركزة فى شعره .

ب ـ قد لا يؤلمه ان تتناساه كشخص ، لكنه لا يغفر لها ان تتناسى اسمه وشهرته ، بل وتنازعه هذه الشهرة عندما تتكاثر فى غرامها الاسماء إنها بذلك تنتقل من موقف الصنيعة الى موقف الند المنافس ، تسلبه مجده ، وتسرق عرشه .

ج ـ يلعب الكلام ـ فى منظومة الحب ـ دورا رئيسيا ، فهو الذى يحول العلاقة من سلبية الى ايجابية ، من نظرات وابتسامات الى مواعيد ولقاءات ، انه سحر الكلمة ، خاصة عندما تكون شاعرة ، إذ تصبح هى الفعل .

د ـ يتلبس الشاعر بحالة « عمرية ربيعية » عندما يصبح هو المطلوب . العصى الثوب ، هو المعشوق لا العاشق ، لا باعتباره فردا أو ذاتا ، وإنما بانتمائه لهذه الفئة ؛ فئة الشعراء فهم الناس ، والآخرين ليسوا بشرا ، وهم القادرون على اللعب بقلوب العذارى ، وهى هواء يتنفسون ذراته ؛ وتلك ذروة النرجسية الشعرية فى اختزال الاخرين مرحلة التحديق فى مراة الشعر المطولة للاحساس بالذات . وقد يمعن الباحث فى هذا المنطلق فيلتمس تعزيزا له فى اعمال شوقى المتأخرة خاصة تلك التى تدور بأسرها حول الحب فيتخذ مسرحيته « مجنون ليلى » دليلا مرجعيا على ذلك ، وعندئذ ينتهى بقراءة مكثفة ـ الى تحديد « دينامية » فعلها الدرامى بأنه هو الشعر ، باعتباره

محرك ليلى لحب قيس ، ومحرك قيس للتشبيب بليلى حتى لو أدى ذلك لفقدها كحبيبة ، وهو سر عداء منازل له ومحرك ورد للاقتران بليلى ، وسبب تقديسها وعدم مساسها :

فشعرك ياقيس اصل البلاء لقيت به وبليلى الضلالا
كساها جمالا فعلقتها فلما التقينا كساها جلالا
إذا جئتها لأنال الحقوق نهتنى قداستها أن أنا لا(١٢)

الشعر ـ لا الحب ـ فى مجنون ليلى هو المسئول عن حياة الابطال ، وعن موتهم ايضا فاذا عدنا الى مقطوعتنا وجدنا ان النرجسية المعوضة فيها قد انضمت اليها حالة نفسية اخرى جعلت لها مذاقا خاصا ، فقد كتبها الشاعر وهو فى فرنسا ، وجعلها تصديرا لمدحية فى الخديوى توفيق ، وأراد بها شعوريا كما يحدثنا هو نفسه ، ان يبتدع لونا من التجديد المحدث فى الغزل التقليدى يجعل لمدحة مقبولة مستساغة ، لكنه وهو يفعل ذلك ـ كان اول من يدرك زيف موقفه ، فإما ان يكون شاعر صادقا مثل هؤلاء الشعراء الذين يقرأ لبعضهم ويلتقى ببعضهم الاخر على مقاهى باريس ، وعندئذ يتعين عليه ان يهجر أطماعه وولعه بلقب شاعر الامير الذى احرزه قبيل سفره ، وإما ان يتنازل عن شىء من صدقه وأصالته وحداثته ليحقق فى المديح طرفا من الحظوة والشهرة . وقد لجأ لحل توفيقى ملفق . جعل المقدمة لنفسه والخاتمة لممدوحه ، وهو

حل الشاعر العربى التقليدى الذى لم يذهب الى باريس ، ولم ير غير الشعر العربى ، لكن نفس هذا الموقف لم يلبث أن انتهى به اسقاط حالته كشاعر على عبارته الغزلية ، والاسقاط ـ كما يقول علماء النفس ـ عملية لا شعورية يحمى الفرد نفسه فيها بالصاقه عيوبه بالغير ، وبصورة مكبرة[١٣] فهو يخدع نفسه بهذا الحل ، مثله فى ذلك مثل تلك الحسناء التى نتعرف عليها من اول كلمة افتتاحية للقصيدة بأنها مخدوعة ومهما كان وعى الاطراف الاخرى بهذه الخدعة فقد احست السراى بشفافية الاسقاط فأمر الخديوى بنشر المدحه دون الغزل وعز على محرر الجريدة الرسمية ان يضحى بأهم من القصيدة ربما لمشاركة الشاعر وجدانيا فى الخداع وتواطؤ معه ، وانتهى الامر بتعطيل النشر لكلا الجزءين أى ان الخداع الغزلى قد اصطدم بمستوى الخداع السياسى وتكشف فيه .

هل ينجح هذا المنظور النفسى ، مهم بدت طلاوته ، فى الكشف عن شعرية المقطوعة التى نحن بصددها؟ اعتقد اننا ينبغى ان نعلق الاجابة على هذا السؤال حتى نجرب منهجا ثالثا ونختبر فعاليته هو الاخر فى تفجير النص وكشف جماليته ؛ وتفسير اعرض مساحة منه ؛ فى تحديد كنة اللذة التى نشعر بها عند قراءته ، فقد ندرك نرجسية الشاعر واسقاطاته ، ودورهما فى انتاج شعره لكن ذلك فيما نحسب ـ لن يكون العامل الفعال فى قراءتنا له بشكل يفسر طبيعة تأثيرة فى نفوسنا ، كما انه لن يصبح السبب الحاسم فى تحد يد قيمته الفنية .

فلنحاول اذن ان نعثر على ابنية الدلالة فيه ونختبر مدى سيطرتها على مستوياته المختلفة .

وبوسعنا ان نتبع احد مسلكين لذلك ؛ فاما ان نمسك بطرف الخيط القصصي وهو ذو نسق سياقى متجاوز ونقيس علاقته المتوترة بالمستوى الغنائى الاستبدالى او نحاول توضيح دور النموذج الثنائى فى انتاج الدلالة الشعرية . ونتبين مدى فاعلية التكرار الدلالى فى هذا الصدد ، على ان ثمة وشائج قوية ترتبط ، بين المسلكين وتوشك ان تدرجهما فى نهاية الامر فى نموذج تركيبى موحد

ولنتذكر قول « خوليا كريستيفا » ان النص الشعرى يحفر على سطح الكلام خطا عموديا يبحث به عن نماذج الدلالة التى لا تذكرها لغة التمثيل والتوصيل وان اشارت اليها ؛ هذا الخط يقيمة النص بقوة عمله فى صنع الدلالة[١٤] واذا كان الترتيب الزمنى والمنطقى هو الذى يسود عادة فى البنية القصصية بحيث تبرز العلاقة السببية بين الاحداث فان شوقى يبدأ روايته بالكلمة المناسبة وهى « خدعوها » فمنذ ان خدعت عن نفسها تلك الحسناء تنكرت للشاعر واصابها الغرور ؛ تناست اسمه واخذت تتجاهله كأن لم يكن لها ماض معه فالابيات الثلاثة الاولى تمثل موقف الشاعر لحظة الكتابة ؛ وهى الوحدة الاولى فى القص والاحدث زمنيا . اما الوحدة الثانية فستثار عند ذكر ما كان بينها وبينه ، اذ يستحضر الشاعر تاريخها معه منذ البداية فى الابيات الخمسة التالية فى تسلسل زمنى وسببى

وينتهى إلى ما يشبه الاعتراف بأنه كان اول من غرر بها عندما اخذ يتهاوى معها كلاما كحديث الشعراء ، مما فجر فيها غريزة الانثى ، فاتهمته بانه لم يتق الله فى قلبها كعذراء تصدق ما يقال وترى فيه مرحلة من الحب الفعلى ولا تدهش بعد ذلك لأنها هجرته وانتهت الاقصوصية الشعرية للفتاة المخدوعة .

بيد أن نلاحظ على هذه البنية القصصية ـ كدال ـ عدة امور لافتة من اهمها :ـ

ا ـ ليس فى وسع شوقى ان يتنازل بسهولة عن عاداته المزمنة فى تضمين الحكم والامثال ؛ فهو وريث الشعر العربى المولع بالمثل السائر . ومن ثم يقطع نسيج القص فى المطلع والختام ليؤكد استثماره الامثل لهذا التراث الحكمى ؛ فبعد ان كان يتحدث عنها فقط ؛ تلك الحسناء لم يطق صبرا على شعره ان يخلو من التعميم الممثل ، فختم المطلع بمثله السائر « والغوانى يغرهن الثناء » مما يولد لدى المتلقى للقطعة الغنائية شعور الارتياح للايقاع الخطابى وان احتك ذلك متعارضا مع طبيعية القص التى تنفر من استخلاص المغزى الاخلاقى المباشر لكل حدث وصياغته فى جمل مطلقة . كما انه ختم المقطوعة كلها بعبارة مشابهة وان كانت على لسان غريمته « فالعذارى قلوبهن هواء » حتى يجسد لدى المتلقى مرة اخرى أحساس الارتياح والاستجابة الغنائية للايقاع الخطابى .

ب ـ الأمر الثانى انه . وقد ادرك بيت القصيد فى مقطوعته لم

يلبث بعد أن فرغ منها ان انتزعه مرة اخرى من سياقه . فأخذ البيت الرابع فزاد قوله :

نظرة فابتسامة فسلام ٭٭٭ فكلام فموعد فلقاء
ففراق يكون فيه دواء ٭٭٭ أو فراق يكون فيه الداء

محاولة اختزال القصة غنائيا فى بيتين يجريان ـ ايضا ـ مجرى الامثال ويصلحان نموذجا للتعبير عن كل اقاصيص الحب منذ ادم وحواء حتى الان وقد اغرته بذلك قدرته الغنائية الفذة فى التكثيف والتتابع دون ان يعبأ بكسر الوهم القصصى وتبخير أثره فشوقى هو الذى خدعنا قصيصا ، وإن كان قد اشبعنا غنائيا

جـ ـ الملاحظة الثالثة تتصل باحتدام التوتر بين نموذج البنتيتين القصصية والغنائية فالمقطوعة كلها تنحو الى التعبير المباشر الذى يكاد يخلو تماما من اى اثرر للمجاز والتصوير فحتى العبارات التى يمكن ان تمثل نتوءات تصويرية دكت وسويت بغيرها فالتشبيه فى قوله « كأن لم تك بين وبينه أشياء » تشبيه لفظى ممسوج لا تقوى الاداء على رفعه عن ارض الواقع وعبارة « نتهادى من الهوى ما نشاء فقد مجازيتها واصبحت ملساء وكناية « جاذبتنى ثوبى العصى » تغلب عليها الاشارة القصصية فالقطعة اذن ذات أسلوب قصصى ولكنها بعد ذلك تمثل صورة شعرية كلية يتم التقاطها بحيث تقوم فيها وحدات القص بوظيفة المجاز فى تكوين البناء الخيالى للصورة الشعرية وضمان تأثيرها الجمالى ؛ أى أن خطها العمودى يتجاوز لغة

التمثيل بقوة عمله فى صنع الدال .

اما المسلك الثانى للعثور على البنية الدالة فى هذه القطعة الشعرية فيمكن ان نلج اليه من مدخل الثنائية القائمة بين مجموعتين من الحقول الدلالية وتكرارهما . ويشمل الحقل الاول مفردات الخداع والغرور والتناسى والتجاهل (تميل عنى كأنى لم . .) مما يعد الجامع المشترك فيه الاختلاف بين المظهر والحقيقة بينما يضم الحقل الثانى جملة اخرى من المفردات مثل النظرة والابتسامة والسلام والكلام والموعد واللقاء ، والتحاب والعفة والمعاناة والجامع المشترك بينها اتفاق المظهر والحقيقة . والتضاد بين الحقلين يلخص التضاد بين الزيف والصدق ، وعالم الزيف هو عالم الاخرين بينما عالم الصدق هو دنيا الشاعر أما هى فقد كانت تقع فى عالم الصدق مع الشاعر حتى فتنت وخضعت للغواية ؛ مثل احبها حواء فجذبت ثوبة العصى فى مشهد يوسفى كما كان يحلو لشوقى ان يقول وتناقضت كلماتها بنشدان التقوى وهى تبغى المعصية ؛ فسقطت فى جحيم الاخرين ؛ وبقى شوقى وحده فى جنة الشعراء .

فاذا ارتقينا فى البحث عن هذا النموذج الثنائى الى مستوى الجملة الشعرية وجدناه مرتبطا بعمليات الوزن والتوازن الدلالى والايقاعى فى كل بيت على حدة وفى القطعة بأكملها فى خاتمة المطاف فالبيت الاول مثلا يتكون من شطرين متوازيين لا موسيقيا فهذا بديهى وضرورى بل دلاليا ايضا . فالخداع

يقابل الغرور والحسن سمة الغوانى والقول هو الثناء والبيت الاخير مكون من جمليتن ايضا لكن الجملة الثانية تتوالد مس الاولى دون ان تكررها فتقلب الجزء الاخير من الجملة الاولى (فى قلوب العذارى / فالعذارى قلوبهن) ثم تلتحم بكلمة القافية (هواء) التى يترتب عليها طلب التقوى فى الطرف الاول من البيت ؛ اما الابيات الوسطى فى القطعة فكلها تتكون من جملة واحدة تشطر نصفين فهناك إذن ـ على مستوى الجملة ثنائية بين المطلع والختام من ناحية والابيات الوسطى من ناحية ثانية ، وكأنها تتواصل مع ثنائية النموذجين الغنائى والقصصى التى أشرنا اليها انفا .

غير ان الذى يعنينا الان هو تتبع بنية التكرار الدلالى واختبار مدى هيمنتها فى شعر شوقى ، ولنتذكر بعض مطالعة ومقاطعة الشهيرة فى مثل قوله :ـ

بسيفك يعلو الحق والحق أغلب

وينصر دين الله أيان تضرب

فنرى أن الجملة الاولى تضم ثلاثة عناصر : هى السيف والعلو والحق ، ويتم استلحاق جزء من التكرار فى الشطر الاول ، بإعادة الحق والعلو الذى يعبر عنه بأنه أغلب . ثم تكرار نفس العناصر الدلالية الثلاثة فى الشطر الثانى . بالنصر وهو الغلبة والعلو ، ودين الله وهو مرادف الحق ، والضرب وهو صنيع السيف وربما كانت هذه البنيه التكرارية من اقوى

ضمانات نجاح شعر شوقى جماهيريا لانها استجابة لخاصية بيانيه جوهرية فى الثقافة العربية السماعية لانها ترتكز على مبدأ جمالى يتمثل فى اشباع التوقع بالرغم من بعض المخالفة . ولعلنا لا نغلو فى الاستنتاج ولا نقفز بسرعة الى العموميات اذا قلنا ان عيون شعر شوقى الشهيرة ليست سوى تحقيق لهذا المبدأ ولنضرب لذلك مثلين اخرين فى قوله :ـ

وطنى لو شغلت بالخلد عنه

نازعتنى فى الخلد نفسى

فلم يستطيع طه حسين ان يسفه هذا القول الشعرى وان حاول السخرية منه لان بنيته تخضع لهذا النموذج من التكرار الدلالى الاثير ؛ فالشطر الاول يتألف من ثلاثة عناصر تحوم حول الوطن ؛ هى انا والمشاغلة والخلود والشطر الثانى يبدأ بالمشاغله التى اصبحت منازعة ؛ ويثنى بالخلود ؛ ويترجم الأنا الى نفسى فيشبع توقع المستمع مع بعض المخالفة ؛ مولدا من ذلك لذة الشعر العربى المسيطرة على غيرها من لذائذ المفاجأة والدهشة والغرابة .

اما المثل الثانى فهو قوله :ـ

وانما الأمم الاخلاق ما بقيت

فان هموا ذهبت أخلاقهم ذهبوا

والتقابل التكرارى بين الأمم والأخلاق والبقاء من جانب ، وذهاب الامم مع ذهاب الأخلاق من جانب آخر .

ويبدو أن شوقى لم يكن يمارس هذا النموذج فى توليد الدلالة الشعرية عشوائيا ، بل كان يعتمد عليه كنهج ثابت فى الصياغة ، وأداة فاعلة فى تركيب الفول . ولنتأمل هذه الواقعة التى يحكيها ابنه حسين فى كتابه « ابى شوقى » دليلا على ما نزعم : -

« يقول أبى إنه كان مع مصطفى (كامل) عندما اختار شعارا له حملته المشهورة « لا حياة مع اليأس ، ولا يأس مع الحياة » وكان مصطفى قد وجد الجزء الأول منها ؛ أى « لا حياة مع اليأس » فأشار عليه أبى أن يضيف و « لا يأس مع الحياة »(١٥)

ويمكن ان نرى فى هذه الصياغة ، الى جانب ما نحن بصدد تأكيده الفرق بين الزعيم والشاعر ، فمصطفى كامل ؛ باعث الشعور القومى ، ونبى الوطنيةالمبشر برسالتها على فترة من الرسل ، يتدفق بحرارة فى حرية ضد اليأس والخمود ، معلنا ان حياة اليائيسين انما هى موات حقيقى وتناقض جوهرى ، لأن الحياة لا تقوم مع اليأس المضاد لها . فلا يزيد شوقى عن أن يرى فى ذلك فرصة سانحة لمفارقة لغوية يقلب بها الجملة السابقة معتمدا على طبيعية الشعر الغنائى التكرارية ، ومنتهيا الى الصورة الايجابية المفهومة ضمنا من العبارة السابقة « ولا يأس مع الحياة » وإن كانت تضاد الواقع

إلا انها توقظ المثال ، فيتحقق بذلك رسالة الكلام ، لا دعوة الثورة ، ويشبع حس الفنان لا صرخة الزعيم ، انه نهج شوقى فى توليد الكلمات وصياغة الجمل ، فى التعامل مع اللغة . لا باللغة . فى توخى الشعر المزين لا الحقيقة المعاشة .

ويمكننا ان نمضى فنلمس نفس هذه البنية التكرارية فى بيت آخر وضعه شعارا لصحيفة الجهاد ، وهو الخبير بسك الشعارات ، اذ يقول :ـ

قف دون رأيك فى الحياة مجاهدا

أن الحياة عقيدة وجهاد

فعناصر الشطر الاول هى الرأى والحياة والجهاد ، وحكمة الشطر الثانى تتألف من نفس العناصر بعد تحول الرأى بالاديان ال عقيدة ، واختلاف الترتيب استجابة حتمية لصياغة الشعر الذى يشبع توقعات ويملأ أذنهم .

ومع انه ينبغى علميا ان اترك لغيرى الاجابة عن الاسئلة المطروحة من قبل ، عن مدى نجاح كل من هذه المناهج الثلاثة . فى التعرف على مقطوعة شوقى وما فيها من عناصر الشعر ، واسرار التركيب ، وعبق التجربة الحيوية والفنية ، باكتشاف بنيتها الدالة . ونموذجها المفسر لغيره ، الا ان الاشكالية الاخيرة . التى تطرحها هذه التجربة تتمثل فى سؤال حاد عن طبيعة العلاقة بين هذه المناهج . وهل تعتمد على التجاور والتكامل والانتظام فى نسق عصرى ، ام تقوم على

التضاد والتقابل . وضرورة الاختيار والاستبدال ؟ وأيها تختار بعد البحث والاختيار ونحن نغمغم بقول الشاعر :ـ

الا من يرينى غايتى قبل مذهبى

ومن اين والغايات بعد المذاهب

هوامش البحث :

١ ـ إديث كيروزويل ، عصر البنبوية ، ترجمة جابر عصفور ، بغداد ١٩٨٥ ص ٤٩

٢ ـ شكرى محمد عياد ، دائرة الابداع ؛ مقدمة ى اصول النقد القاهرة ١٩٨٧ ص ٥٠

نورثروب فراى ، تشريح النقد Anoton of criticcisim four Essoys Prinction Univrsity Press 1987 P 27

٤ ـ إيجنباوم نصوص من الشكلين الروس ، الترجمة الاسبانية ، مدريد ١٩٧٤

٥ ـ ريمون بيلور، حديث مع بارت ، كتاب الاخرين ، مقدمة درجة الصفر فى الكتابة ، ترجمة محمد برادة بيروت والمغرب ١٩٨١ ص ٢١ / ٢٢

٦ ـ جورج مونان : الأدب وتكنوقراطية ، الترجمة الاسبانية مدريد ١٩٨٤ ، ص ١٦٠ / ١٦١

٧ ـ احمد شوقى ، الشوقيات ، المكتبة التجارية ، القاهرة ١٩٧٠ ص ٢ ص ١١٢

٨ ـ محمد صبرى السربونى ـ الشوقيات المجهولة : آثار شوقى التى لم يتم كشفها او نشرها ، ص ١ ـ دار المسيرة ، بيروت ١٧٩ ص ١٩ ـ ٢١

٩ ـ نفس المصدر السابق ، ص ٢٠

١٠ ـ نفس المصدر السابق ، ص ١١

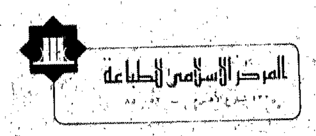
١١ ـ صلاح عبدالصبور ، الأعمال الكاملة ؛ المجلد الأول ، بيروت ١٩٧٢ ص ٢٢٠

١٢ ـ أحمد شوقى ، مجنون ليلى ، الهيئة العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨٢ ص ٩٢

١٣ ـ سعد جلال ، المرجع فى علم النفس نقلا عن : عز الدين اسماعيل ؛ التفسير النفسى للادب ، بيروت ، ص ١١٩

١٤ ـ خوليا كريسيتينا ، السمبيولوجية ، الترجمة الاسبانية ، الجزء الأول مدريد ١٩٨١ ص ٩

١٥ ـ حسين شوقى ، ابى شوقى ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٤٧ص ١٣٤


المركز الإسلامي للطباعة

